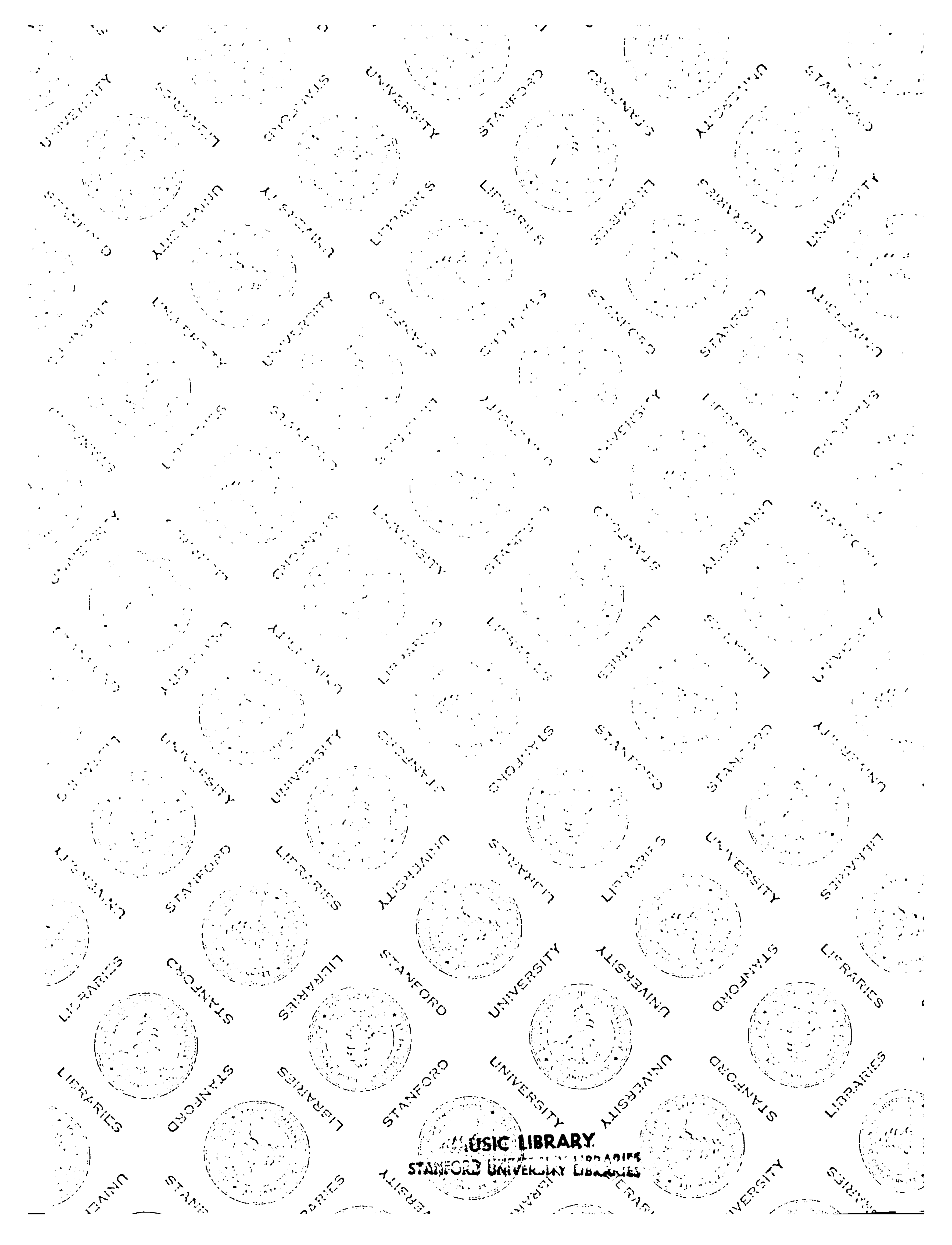
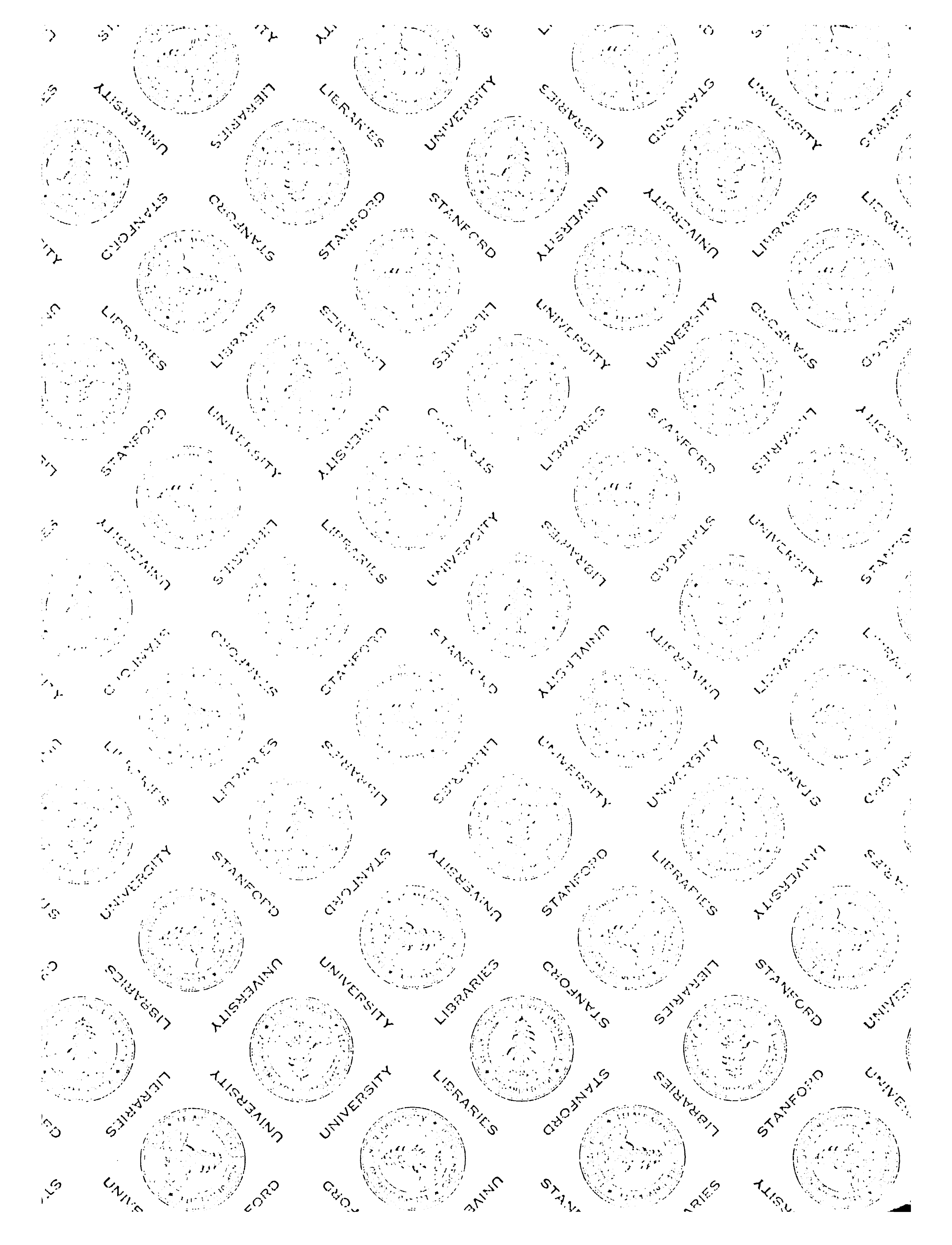

STANFORD
UNIVERSITY
LIBRARIES


STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES





No. 3120.

BERLIOZ-STRAUSS

Instrumentationslehre.

Teil I.

INSTRUMENTATIONSLEHRE

VON

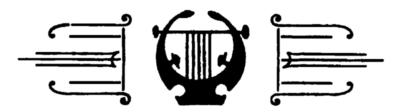
HECTOR BERLIOZ.

ERGÄNZT UND REVIDIERT

VON

RICHARD STRAUSS

TEIL I.



LEIPZIG ◦ C. F. PETERS

1905.



Vorwort.

Als ich um die Ergänzung und Revision der Instrumentationslehre von Hector Berlioz seitens der Verlagshandlung ersucht wurde, war ich zuerst der Meinung, des großen Franzosen Meisterwerk, ein in sich geschlossenes Ganzes und voll genialer Ahnungen, deren Erfüllung durch Richard Wagner für jeden Kundigen so deutlich ist, bedürfe einer solchen Hilfe nicht, um noch heute für jeden Musiker eine Quelle reichsten Genusses und fruchtbarster Anregungen zu sein.

Bei genauerem Durcharbeiten empfand ich aber doch die Lücken des in der Mitte des vorigen Jahrhunderts abgeschlossenen Buches so sehr, daß mir die Gefahr nicht ausgeschlossen schien, Berlioz' Werk könne, als in wichtigen Punkten veraltet, nicht mehr nach seinem hohen bleibenden Werte beachtet werden, um so mehr als inzwischen manche andere verdienstvolle Bücher (besonders die Instrumentationslehre des vorzüglichen Meisters Gevaert in Brüssel) mit wissenschaftlicher Sorgfalt die Materie ergänzt haben.

Der unvergängliche Wert von Berlioz' Buch liegt nun aber darin, daß Berlioz, der als erster die schwierige Materie mit größtem Sammelfleiß geordnet und bearbeitet hat, sofort mit größter Beharrlichkeit nicht nur die mechanische Seite behandelte, sondern durchweg die ästhetischen Fragen der Orchestertechnik in den Vordergrund rückte. Dieses bleibende Verdienst des Berliozschen Werkes und die in ihm leuchtende Sehergabe, die für den aufmerksamen Leser oft in wenigen Zeilen den ganzen Wagner vorausahnen läßt, dürfte es rechtfertigen, die notwendigen Ergänzungen in technischer Hinsicht mit wirkungsvoller Beleuchtung aller neuen Errungenschaften und besonderem Hinweis auf die Wagnerschen Werke nachzutragen, um das Berliozsche Werk auch für den oberflächlichen Beobachter lebendig zu erhalten.

Die Pietät für das in sich durchaus einheitliche Berliozsche Meisterwerk gebot mir, an Berlioz' Text nicht das Geringste zu verändern (mit einziger Ausnahme des Kapitels „Orgel", welches durch Herrn Prof. Ph. Wolfrum, Heidelberg, dem Stande der Neuzeit entsprechend teilweise umgearbeitet, bezw. ergänzt wurde). Nur Dörffels Übersetzung ließ ich stellenweise revidieren. Meine Zusätze sind als solche durch eine seitlich angebrachte Linie deutlich erkennbar. Da das Material für Notenbeispiele stets ein überreiches ist, habe ich vermieden, wichtige und besonders interessante Beispiele, die bei Gevaert angeführt sind, hier hereinzunehmen, zumal Gevaerts Buch über die technische Handhabung und die akustischen Gesetze des Instrumentenbaues allein schon soviel des Lesenswerten birgt, daß es neben der Lektüre des Berliozschen Buches zum Studium dringend zu empfehlen ist.

In der Instrumentationskunst, wie wohl in allen künstlerischen Dingen, ist es mit theoretischen Büchern eine mißliche Sache. Ich behaupte: ein mit Kompositionstalent begabter Musiker, der als Geiger oder Bläser in einem Orchester tätig ist, wird von vornherein ohne jede Kenntnis der Instrumentationslehre ein größeres Geschick für Orchestrationskunst besitzen, als der ebenfalls zum Tondichter berufene Pianist „So und So" oder der federgewandte Kritiker „Nie und Nimmer", der zwar fleißig Instrumentationslehre studiert, aber nie Orchesterinstrumente näher zu Gesicht bekommen hat, als in einer Entfernung von der Stuhlreihe seines Platzes im Konzertsaal bis zum Konzertpodium.

Darum sei von vornherein jedem, der es in der Kunst der Instrumentierung etwas weiter bringen möchte, als daß es ihm nur gelänge, ein paar recht wohlklingende (nach heutigen Begriffen vorzüglich instrumentierte) Stücke der Mitwelt zu schenken, jedem, dem es nicht vergönnt ist, als Orchesterdirigent eine tägliche Fühlung mit den dämonischen Mächten des Orchesters zu haben, dringendst empfohlen, neben dem Studium der Partituren unserer großen Meister die Mühe nicht zu scheuen, sich durch die verschiedenen Instrumentalisten persönlich mit der genauen Technik, den Registertimbres und den Präludiergeheimnissen des Stimmzimmers für jedes einzelne Instrument vertraut zu machen.

Jede Verbesserung, die ein erfinderischer Kopf am Mundstück, an der Klappenvorrichtung oder an anderen Details der Ausarbeitung und des Materials seines In-

strumentes ausgedacht hat, jede technische Spielerei, die er sich in müßiger Stunde zu seinem Vergnügen ersonnen, kann einem Schöpfer, der für neue Ideen neue Ausdrucksformen sucht, ungeahnte Perspektiven eröffnen und für den Fortschritt wertvoller sein, als jedes doch vorzugsweise nur aus Vorhandenem resultierende Theoriebuch.

Regt so einerseits der ausübende Musiker durch seine Fertigkeit den schöpferisch Tätigen zu neuen Ideen an, so ist andererseits die geniale Idee, die jeder Ausführungsmöglichkeit vorerst zu spotten scheint, um dann nach und nach die strebsamen Techniker zu sich heraufzuziehen, im Verlaufe der bisherigen Entwicklung von noch größerem Einfluß auf den Fortschritt im Instrumentenbau, die Steigerung der Kunstfertigkeit in der Handhabung der Instrumente und die Bereicherung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten gewesen.

Die Entwicklung des Orchesters bis zu Berlioz' Eintritt in die Musikgeschichte ist genügend bekannt, so daß ich mich hierbei nicht allzu lange aufhalten möchte. Ich verweise auf die herrlichen Ausführungen Richard Wagners in seinen Schriften, besonders in „Oper und Drama". Auch wäre hier nicht der Platz, mit wenigen Zeilen ein großes Kapitel der Musikgeschichte abhandeln zu wollen, wo aus tausend Keimen, Anregungen, Irrtümern und Erfolgen eine so fein gegliederte, organische Entwicklung in sorgfältigster Weise zu beobachten wäre. Hier kann es sich nur um einen kurz zusammenfassenden, verdichteten Überblick handeln, den ich wage, im Vertrauen darauf, daß der verständniswillige Leser es sich klar mache: ich beabsichtige keine Darstellung nach Art einer in Schubladen fein säuberlich registrierenden Ästhetik, sondern möchte nur einige ganz besonders wichtige Gesichtspunkte plastisch herausarbeiten, um es dem gebildeten Leser zu überlassen, die vielen feineren Übergänge aus eigenem Wissen und Fühlen sich selbst bequem zu ergänzen . . . . Unter dieser Einschränkung möchte ich zwei Hauptstraßen verfolgen, auf denen sich das Orchester von Händel, Gluck und Haydn her bis zu Wagner entwickelt hat. Man erlaube mir, diese beiden Hauptstraßen kurzerhand den symphonischen (polyphonen) und den dramatischen (homophonen) Weg zu nennen.

Der Ursprung des symphonischen Orchesters liegt (außer in Bachs Orgelfugen) hauptsächlich in den Streichquartetten Haydns und Mozarts. Alle symphonischen Äußerungen dieser beiden Meister tragen in Stil, Thematik, melodischer Linienführung und Figuration so sehr den Charakter aller polyphonen Möglichkeiten des Streichquartetts, daß man sie (stets cum grano salis natürlich) fast als Streichquartette mit obligaten Holzbläsern und tuttiverstärkenden Lärminstrumenten (Hörnern, Trompeten, Pauken) bezeichnen kann.

Das größere Bläseraufgebot in Beethovens 5. und 9. Symphonie kann nicht darüber täuschen, daß auch dieses Meisters Symphonien den Stil der Kammermusik nicht verleugnen. Mehr als bei Haydn und Mozart wirft bei Beethoven der Geist des Klaviers seine charakteristischen Wendungen herein, dieser Geist des Klaviers, der später die Orchesterwerke eines Schumann und Brahms (leider nicht immer zu ihrem Vorteile oder zum Vergnügen des Hörers) so ganz ausschließlich beherrscht. Erst Franz Liszts Klangsinn war es vergönnt, diesen Geist des Klaviers auch im Orchester zu neuem poetischen Leben wiederzuerwecken.

In der schönen Linienführung der vier gleichgestellten Melodieträger des klassischen Streichquartetts, die sich in den 10 letzten Beethovenschen Quartetten zu einer der Bachschen Chorpolyphonie ebenbürtigen Freiheit entwickelt hat — einer Freiheit, die keine seiner 9 Symphonien aufzuweisen vermag — hat Richard Wagner den Stil seines Tristan- und Meistersinger-Orchesters gefunden, ihr verdankt er die unerhörten Klangwunder seines polyphonen Streichquintetts.

Dabei ist natürlich noch nachzuholen, daß die Entwicklung des Melos von Haydn bis Beethoven von selbst die technischen Anforderungen an das Orchester steigerte und koloristische Momente auslöste. die mehr und mehr aus dem Kammermusikstil hinauswuchsen und der zweiten Entwicklungsreihe entgegenstrebten, die ich oben bereits als dramatischen Weg bezeichnet habe.

Händel und Haydn, sowie in seinen Opern Gluck haben mit Bewußtsein von vornherein bei meist homophoner Schreibweise (die vom lieben bequemen Theaterpublikum noch heute der polyphonen vorgezogen wird) das koloristische Element stärker betont in dem Bestreben, Dichtung und Bühnenbild mit den stimmungerzeugenden Ausdrucksmitteln des Orchesters zu beleben, wobei sich von selbst ergab, den Chor der Instrumente zu beseelten Gruppen und schließlich „sprechenden" Individuen zu entwickeln.

Die romantische Schule, besonders Weber, wurde schon durch das gewählte Stoffgebiet (Freischütz-Oberon-Euryanthe) zu immer weiteren Entdeckungen in dieser Richtung getrieben.

Dem Genius Richard Wagners war es endlich vorbehalten, eine Synthese der beiden Richtungen zu schaffen, d. h. er hat der Kompositions- und Orchestertechnik der symphonischen (polyphonen) Schule die reichen Ausdrucksmittel der dramatischen (homophonen) Schule zugeführt.

Ein gleiches Ziel mag wohl die Sehnsucht Hektor Berlioz' gewesen sein. Wenn man nicht befürchten müßte, mißverstanden zu werden, könnte man kurz sagen, er war für die Bühne nicht dramatisch, fürs Konzert nicht symphonisch genug veranlagt. Seinem Bestreben, Schaubühne und Konzertsaal zu vereinigen, verdankt die

Musikgeschichte immerhin die Entdeckung neuer und reichster, ganz spezieller Ausdrucksmittel fürs Orchester. Wenn er die Übertragung dramatisch-orchestraler Effekte auf symphonische Werke auch nicht durch dramatische Gestaltung ihres Gedankeninhaltes, die ohne reichste Polyphonie nicht denkbar ist, rechtfertigte (sein Schaffen war stets lyrisch und episch), so hat er doch als erster konsequent aus der Seele der Orchesterinstrumente heraus seine Werke konzipiert und dabei eine Reihe vor ihm ungekannter koloristischer Möglichkeiten und feinster Klangdifferenzierungen durch eine glücklich kombinierende Phantasie einfach entdeckt.

Allerdings: diesem kühnen Neuerer, dem genialen Farbenmischer, diesem eigentlichen Schöpfer des modernen Orchesters fehlte vollständig der Sinn für die Polyphonie. Ob ihm die vielstimmigen Mysterien der Wunderpartituren eines Joh. Seb. Bach unbekannt waren, sicher ist, daß seinem — rein musikalisch — immerhin etwas primitiven „melodischen" Empfinden das Verständnis für diese höchste Blüte des musikalischen Genies, wie wir sie in Bachs Kantaten, in Beethovens letzten Quartetten, im Mechanismus der Poesie des dritten Tristan-Aktes als höchste Emanationen ungezügelten Melodienreichtums feiern, verschlossen war. Und nur wahrhaft sinnvolle Polyphonie erschließt die höchsten Klangwunder des Orchesters. Ein Orchestersatz, in dem ungeschickt oder, sagen wir nur, gleichgültig geführte Mittel- und Unterstimmen sich befinden, wird selten einer gewissen Härte entbehren und niemals die Klangfülle ergeben, in der eine Partitur erstrahlt, bei deren Ausführung auch die zweiten Bläser, zweiten Violinen, Bratschen, Violoncelli, Bässe sich in der Belebung schön geschwungener melodischer Linien seelisch beteiligen. Dies ist das Geheimnis der unerhörten Klangpoesie der Tristan- und Meistersingerpartitur, wie nicht minder des für „kleines Orchester" geschriebenen Siegfriedidylls, während selbst die mit so großem Klangsinn aufgebauten Berliozschen Orchesterdramen, die Partituren Webers und Liszts (von welchen Meistern jeder in seiner Art ein großer Instrumentaldichter und Farbendeuter war)· an einer starken Sprödigkeit des Kolorits deutlich erkennen lassen, daß der Chor der Begleitungs- und Füllstimmen vom Tonsetzer nicht melodischer Selbstständigkeit für würdig erachtet wurde, daher auch vom Dirigenten nicht zu der seelischen Teilnahme am Ganzen heranzuziehen ist, die zur gleichmäßigen Durchwärmung des gesamten Orchesterkörpers unbedingt nötig wäre.

Es wird meistens so sehr betont, der Fortschritt Richard Wagners, des Vollenders des modernen Orchesters, gegen Hector Berlioz, dessen Schöpfer, liege ausschließlich auf dem Gebiete des tieferen Gehaltes seiner dichterischen und musikalischen I d e e n. Doch sind es (natürlich stets mit den vernünftigen Einschränkungen) drei wesentlich technische Punkte, auf die ausdrücklich aufmerksam zu machen sich schon verlohnt, da in ihnen die Ursache der so vollendeten Gestaltung der Wagnerschen Gedanken im heutigen Orchester liegt.

Dies ist: erstens die Anwendung des reichsten polyphonen Stiles; zweitens seine Ermöglichung im größten Maßstabe durch Erfindung und Einführung des Ventilhornes; drittens die Übertragung einer bisher nur im Solokonzert gewagten Virtuosentechnik auf alle Instrumente des Orchesters (von Beethoven allerdings schon in seinen letzten Streichquartetten, wenn auch noch nicht in der Symphonie, gefordert).

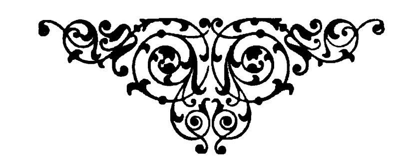
Wenn also nun das A und Ω meiner Ergänzungen naturgemäß die Partituren Richard Wagners sind — sie bedeuten den einzig nennenswerten Fortschritt in der Instrumentierungskunst seit Berlioz — so ist doch gerade dem Schüler dringendst anzuraten, dieses Studium mit äußerster Vorsicht zu betreiben. Im allgemeinen dürfte für den vorgeschrittenen Schüler die Partitur des Lohengrin ein Musterkompendium darstellen, dessen Studium gründlichst absolviert sein muß, bevor man zur Polyphonie des Tristan und der Meistersinger, zum Märchenreiche des Nibelungenringes fortschreitet. Die Bläserbehandlung im Lohengrin bedeutet, in ästhetischer Hinsicht, einen vorher niemals erreichten Gipfelpunkt wahrhafter Vollendung. Die zum ersten Male dem Holz eingereihten sogenannten dritten Bläser (Englisch Horn und Baßklarinette) sind hier bereits in einer Mannigfaltigkeit von Klangkombinationen verwendet, die Stimmen des zweiten, dritten und vierten Hornes, der Trompeten und Posaunen bereits zu polyphoner Selbständigkeit durchgebildet, die für Wagner so besonders charakteristische starke Verdoppelung aller melodischen Stimmen bereits mit einem sichern Tonbewußtsein angewandt, und mit einem Sinn für Klangschönheit ausgearbeitet, die noch heute unbedingte Bewunderung erregt. Ich empfehle hier zu besonderem Studium die Szene zu Beginn des 2. Aufzuges (Ortrud und Telramund), die herrliche Bläserstelle bei Elsas Erscheinen auf dem Söller, Elsas Brautzug nach dem Münster und den Schluß des 2. Aufzuges, wo die Orgelklänge, die Wagner so virtuos dem Orchester zu entlocken versteht, die „Königin der Instrumente" selbst besiegen.

Aufs ernstlichste aber ist der Anfänger in der Kompositions- und Instrumentationstechnik bei seinen ersten schüchternen Schwimmversuchen in den Wogen des Orchestermeeres davor zu warnen, daß er die gewaltigen Klangphänomene, die das Genie eines Hector Berlioz und Richard Wagner dem Orchester entlockte, um unerhört neue und große poetische Gedanken, Empfindungen und Naturbilder zu tönendem Leben erstehen zu lassen, einfach zum Gemeingut jedes Stümpers, zum Spielzeug eines Kindes erniedrige. Könnte doch jeder, der sich im Orchestersatze versuchen will, dazu gezwungen werden,

seine Laufbahn mit der Komposition einiger Streichquartette zu beginnen. Diese Streichquartette müßte er dann dem Gutachten von zwei Violinisten, einem Bratschisten und einem Cellisten unterbreiten. Wenn diese vier braven Instrumentalisten erklären: ja, das ist gut geschrieben für die Instrumente, „wohlgereimt und singebar", dann möge der Musensohn seinen Drang weiterhin für (zunächst am besten kleines) Orchester betätigen. Andernfalls aber lieber die „Karriere wechseln". Wenn dann schließlich der Drang nach großem Orchester nicht mehr zu bändigen, dann vergleiche der gutwillige „junge Meister" die 11 Wagnerschen Partituren untereinander, er bemerke, wie jedes dieser Werke seine eigene Orchesterzusammenstellung, seinen eigenen Orchesterstil besitzt, wie jedes den einfachsten Grad des Darzustellenden aufweist, welch edles Maßhalten in der Verwendung aller Mittel diese Werke durchzieht. Dagegen beachte er als warnendes Beispiel das Verfahren eines lebenden Komponisten, der mir einst die Partitur einer Lustspielouverture zeigte, in welcher die vier Nibelungentuben mit dem übrigen Blech zusammen in lebhaftesten Rhythmen (als einfache Tuttiverstärker) dahertanzten. Als ich den Autor, einen sonst vortrefflichen, hochgebildeten Musiker entsetzt fragte, was denn die von Wagner mit so großer Weisheit und sicherer Phantasie zur Darstellung der düsteren Welt der Nibelungen, man kann sagen „erfundenen" Tuben in dieser heiteren Lustspielouverture sollten, antwortete er mir ganz unbefangen: „aber ich bitte Sie, Tuben gibt's doch heutzutage in jedem größeren Orchester, warum soll ich sie denn da nicht auch hinschreiben?" Da schwieg ich still und dachte bei mir: „Dem Manne kann nicht geholfen werden".

Berlin, Weihnachten 1904.

Richard Strauß.



INHALT.

Partiturbeispiele.

Sachregister.

Von der Instrumentation.

Einleitung.

In keiner Epoche der Musikgeschichte ist soviel von „Instrumentation“ die Rede gewesen, als heutzutage. Veranlassung dazu war wohl die rasche Entwicklung dieses Kunstzweiges in der Neuzeit, vielleicht auch die große Menge von Kritiken, verschiedenartigen Lehrsätzen und für- und widersprechenden Meinungsäußerungen, denen oft Kompositionen der minderwertigsten Art als Vorwand dienen mußten.

Jedenfalls ist nicht zu verkennen, daß der Instrumentationskunst jetzt große Bedeutung beigelegt wird, einer Kunst, von der man zu Anfang des vorigen Jahrhunderts*) nichts wußte und deren Emporkommen selbst von wahren Freunden der Musik vor ungefähr 60 Jahren noch aufs lebhafteste bekämpft wurde. In neuerer Zeit werden dafür dem musikalischen Fortschritte wieder in anderer Weise Hindernisse in den Weg gelegt, worüber sich indes niemand zu verwundern braucht: die Erfahrung lehrt, daß es von jeher so gewesen ist. — Nachdem anfangs nur die Aufeinanderfolge konsonierender Akkorde, vermischt mit einigen Vorhalt-Dissonanzen, als „Musik“ angesehen wurde, dann aber Monteverde den Versuch wagte, den Dominant-Septimen-Akkord — ohne Vorbereitung — einzufügen, wurde er ob dieser Neuerung arg getadelt und verlästert. Trotz alledem bürgerte sich der Gebrauch dieses Akkordes — mit den Vorhalten — bald ein, und Tonsetzer, die für gelehrt gelten wollten, gingen schließlich so weit, auf jede einfach-klare, naturgemäße und daher wohlklingende Harmoniefolge mit Verachtung herabzusehen und nur solche Kompositionen als kunstgemäß gelten zu lassen, die von Anfang bis zu Ende mit den härtesten Dissonanzen (kleinen und großen Sekunden, Septimen, Nonen u. dgl.) durchsetzt waren. Daß die Anwendung derselben ohne Sinn und Verstand geschah, wurde vollständig außer acht gelassen, fast schien es, als hätte man nur die eine Absicht: dem Ohre das Anhören solcher Musik so unangenehm als möglich zu machen. Diese Musiker fanden an den Dissonanzen ebensoviel Geschmack, wie gewisse Tiere am Salze, an stachlichten Pflanzen und dornigem Gesträuche. — Die Reaktion war in das Stadium der Übertreibung getreten.

Melodie war in diesen, für schön gehaltenen, musikalischen Kombinationen nicht vorhanden; als sie dennoch mit der Zeit hier und da auftauchte, schrie man über Verflachung, über Verfall der Kunst und ihrer geheiligten Regeln und glaubte, alles sei verloren. Jedoch auch die Melodie gewann mit der Zeit festen Boden, bis schließlich sogar nach dieser Richtung hin die Reaktion nicht ausblieb. Bald gab es Fanatiker der Melodie, denen ein jedes, mehr als dreistimmig gesetzte Musikstück ein Greuel war, ja es fanden sich Leute, die den Gesang in der Regel nur vom Baß allein begleitet wissen wollten; vermutlich sollte dem Zuhörer das Vergnügen überlassen bleiben, sich die fehlenden Mittelstimmen nach Belieben hinzuzudenken. Andere gingen noch weiter und verwarfen jede Begleitung überhaupt; nach ihrer Ansicht war die Harmonie eine barbarische Erfindung.

Nun kam die Reihe an die Modulationen. Zur Zeit, als es Gebrauch war, nur in verwandte Tonarten zu modulieren, wurde über den ersten, der es sich einfallen ließ, in entferntere überzugehen, das Verdammungsurteil gesprochen; er mußte darauf gefaßt sein. Die Wirkung dieser neuen Modulation mochte sein, wie sie wollte, die Meister tadelten sie aufs strengste. Der Neuerer bat vergeblich: „Höret sie doch nur aufmerksam an, überzeugt euch, wie sanft sie herbeigeführt wird, wie gut motiviert, wie geschickt sie mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden verbunden ist und wie herrlich sie klingt!“ „Darauf kommt es nicht an!“ entgegnete man ihm, „diese Modulation ist verboten und muß daher unterbleiben.“ Da aber im Gegenteil alles nur darauf ankommt, so fanden die Modulationen nach fremden Tonarten in großen Musikstücken bald Eingang und brachten eben so glückliche, wie unerwartete Eindrücke hervor. Fast eben so schnell entstand jedoch eine neue Art von Pedanterie; es gab Leute, die sich jede Modulation nach der Dominante als Schwäche anrechneten und es für angebracht hielten, im einfachsten Rondo von C dur nach Fis dur hinüberzutändeln.

Die Zeit hat alles nach und nach auf das rechte Maß gebracht. Man lernte Gebrauch von Mißbrauch,

*) Für alle in diesem Werke vorkommenden Zeitangaben ist die Mitte des 19. Jahrhunderts maßgebend.

reaktionäre Eitelkeit von Dummheit und Eigensinn unterscheiden, und steht heutzutage allgemein auf dem Standpunkt, bezüglich Harmonie, Melodie und Modulation alles das gutzuheißen, was von guter Wirkung ist, alles zu verwerfen, was schlecht wirkt, und sich selbst durch die Autorität von hundert alten Herren (möchte auch jeder von ihnen an die hundertundzwanzig Jahre zählen) nicht davon überzeugen zu lassen, daß das Häßliche schön und das Schöne häßlich sei.

Mit Instrumentation, Ausdruck und Rhythmus verhält es sich freilich noch anders. An sie ist die Reihe viel später gekommen, beachtet, verworfen, zugelassen, beschränkt, befreit und übertrieben zu werden; sie haben zurzeit den Punkt der Entwicklung noch nicht erreicht, den die anderen Kunstzweige bereits vor ihnen einnahmen. Wir können jetzt nur feststellen, daß die Instrumentation den übrigen voranschreitet und nahe daran ist, übertrieben zu werden.

Viel Zeit ist nötig, um die Weltenmeere*) der Musik aufzufinden, noch viel mehr aber, sie befahren zu lernen.

*) Der Ausdruck des Originales lautet: „les méditerranées musicales".

Die Instrumente.

Jeder klangerzeugende Körper, den der Komponist in Anwendung bringt, ist ein Musikinstrument. Folgende Übersicht zeigt die Mittel, die ihm gegenwärtig zur Verfügung stehen.

1. Saiteninstrumente.
   a) Deren Saiten durch Bogen zum Klingen gebracht werden (Streichinstrumente): die Violine (Geige), Viola (Altviola, Bratsche), Viola d'amour, das Violoncell und der Kontrabaß (Violone, Baßgeige).
   b) Deren Saiten gezupft werden: die Harfe, Gitarre und Mandoline.
   c) Mit Klaviatur: das Pianoforte.
2. Blasinstrumente.
   a) Mit Rohrblatt: die Oboe, das Englische Horn, das Fagott, Quint- und Kontrafagott, die Klarinette, das Bassetthorn, die Baßklarinette, die Saxophone etc.
   b) Ohne Rohrblatt: die große und kleine Flöte.
   c) Mit Klaviatur: die Orgel, das Melodium (Harmonium), die Konzertina.
   d) Mit Mundstück, von Messing: das Horn, die Trompete, das Kornett, das Jagdhorn (Bugle-Horn), die Posaune, die Ophikleïde, das Bombardon, die Baßtuba.
   e) Mit Mundstück, von Holz: das russische Fagott (Baßhorn), der Serpent.
   f) Die Stimmen der Männer, Frauen, Kinder und Kastraten.

3) Schlaginstrumente.
   a. Von fester, genau bestimmbarer Tonhöhe: die Pauken, die antiken Zimbeln, das Glöckcheninstrument *(les jeux timbres)*, das Glockenspiel, die Klavier-Harmonika, die Glocken.
   b) Von unbestimmter Tonhöhe und nur der Schallwirkung nach von verschiedenem Charakter: die Trommel (Militärtrommel), die große Trommel, das Tamburin, die Becken, der Triangel, das Tamtam, der Halbmond.

Diese Aufzählung bedarf heute folgender Ergänzung:

bei 1b die Zither,
„ 2a die Oboe d'amore, die Kontrabaßoboe, das Heckelphon, die Kontrabaßklarinette,
„ 2b die Altflöte,
„ 2d die Tuben in *F* und *B*, das Bariton,
bei 3a das Holz- und Strohinstrument, die Celesta,
„ 3b die Rute und Schelle.

In dem Gebrauche dieser verschiedenen Klangelemente nun und in deren Verwendung, sei es, um der Melodie, der Harmonie und dem Rhythmus eigentümliche Färbung zu geben, oder sei es, um, unabhängig von jedem Zusammenwirken mit diesen drei musikalischen Großmächten, Eindrücke *sui generis* (ob motiviert, durch bestimmte Absicht, oder nicht) hervorzubringen, — besteht die Kunst der Instrumentation.

Von ihrer poetischen Seite betrachtet, läßt sich diese Kunst ebensowenig lehren, als die Kunst, schöne Melodien, schöne Akkordfolgen und originelle, kräftig-rhythmische Formen zu erfinden. Man lernt nur, was den verschiedenen Instrumenten zusagt, was ausführbar oder nicht, was leicht oder schwer, was matt- oder vollklingend für sie ist; man kann auch sagen, daß dies oder jenes Instrument geeigneter als ein anderes sei, um gewisse Wirkungen hervorzubringen, um gewisse Gefühle auszudrücken; was aber ihre Verschmelzung zu Gruppen, zu kleinen Orchestern oder zu großen Massen anlangt, was die Kunst betrifft, sie derart zu vereinigen und zu vermischen, daß der Ton der einen Instrumente durch den der anderen beeinflußt wird, und hierdurch ein besonderer Gesamtklang entsteht, den weder ein Instrument für sich allein, noch im Zusammenwirken mit anderen Instrumenten der gleichen Gattung hervorbringen würde, so kann man nur auf die Ergebnisse hinweisen, die in den Werken der Meister enthalten sind, und dem Ver-

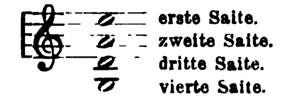
fahren der letzteren nachforschen; Ergebnisse, welche ohne Zweifel noch auf tausenderlei Art, gut oder übel, von den Komponisten, die Ähnliches erstreben, umgewandelt werden können.

Der Zweck des vorliegenden Werkes ist demnach zunächst der Nachweis des Ton-Umfanges und die Angabe gewisser Haupteigenschaften der Mechanik der Instrumente; sodann das — bisher sehr vernachlässigte — Studium der Natur des Klanges, des eigentümlichen Charakters und der Ausdrucksfähigkeit eines jeden von ihnen; und endlich das Studium der besten bekannten Arten des Verfahrens, sie angemessen zusammenzustellen. Wollte man darüber hinausgehen, so müßte man den Fuß auf das Gebiet schöpferischer Eingebung setzen, ein Gebiet, auf welchem nur das Genie Entdeckungen machen kann, dem allein es vergönnt ist, dasselbe zu durchstreifen.

Streichinstrumente.

Die Violine.

Die vier Saiten der Violine werden gewöhnlich in Quinten folgenderweise gestimmt:
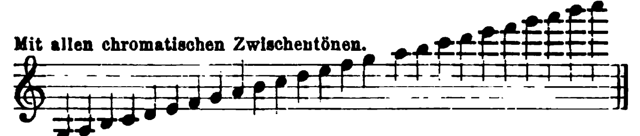


Die hohe Saite, das *E*, wird auch, allgemein üblich, die Quinte *(la chanterelle)* genannt.

Diese Saiten werden, wenn die Finger der linken Hand deren Ton nicht dadurch ändern, daß sie denjenigen Teil der Saite, welchen der Bogen zum Erklingen bringt, mehr oder weniger verkürzen, leere Saiten genannt. Man bezeichnet die Noten, die auf leerer Saite gespielt werden sollen, mit einer Null (0), ober- oder unterhalb derselben.
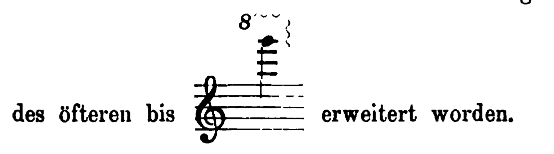
Einige große Virtuosen und Komponisten sind von dieser Art der Violin-Stimmung abgewichen. Paganini erhöhte, um dem Instrumente mehr Glanz zu geben, alle Saiten um einen halben Ton, wie nebenstehend ersichtlich; infolgedessen transponierte er die Solostimme um einen halben Ton und spielte z. B. in *D*, wenn das Orchester in *Es*, — in *A*, wenn das Orchester in *B* spielte; auf diese Weise erhielt er sich die leeren Saiten, deren Klangfülle an und für sich größer ist, als wenn die Finger aufgesetzt werden, zum größten Teile auch in solchen Tonarten frei, in denen sie bei gewöhnlicher Stimmung nicht hätten zur Anwendung kommen können. De Bériot erhöht in seinen Konzerten oft das *G* allein um einen ganzen Ton. Baillot hingegen stimmte bisweilen, um zarter und schwermütiger Wirkungen willen, das *G* einen halben Ton tiefer. Winter hat in derselben Absicht statt des *G* sogar das tiefere *F* in Anwendung gebracht.

Bei dem hohen Grade von Geschicklichkeit, den unsere jungen Violinspieler heutzutage erreicht haben, läßt sich der Violine in einem guten und vollbesetzten Orchester folgender Umfang zuweisen:



Große Virtuosen erweitern diesen Umfang nach der Höhe noch um einige Töne, und mittelst der Flageolettöne, auf die wir weiter unten zu sprechen kommen, kann man, selbst im Orchester, eine noch viel beträchtlichere Höhe erreichen.

Im Orchester ist inzwischen dieser Umfang wohl des öfteren bis



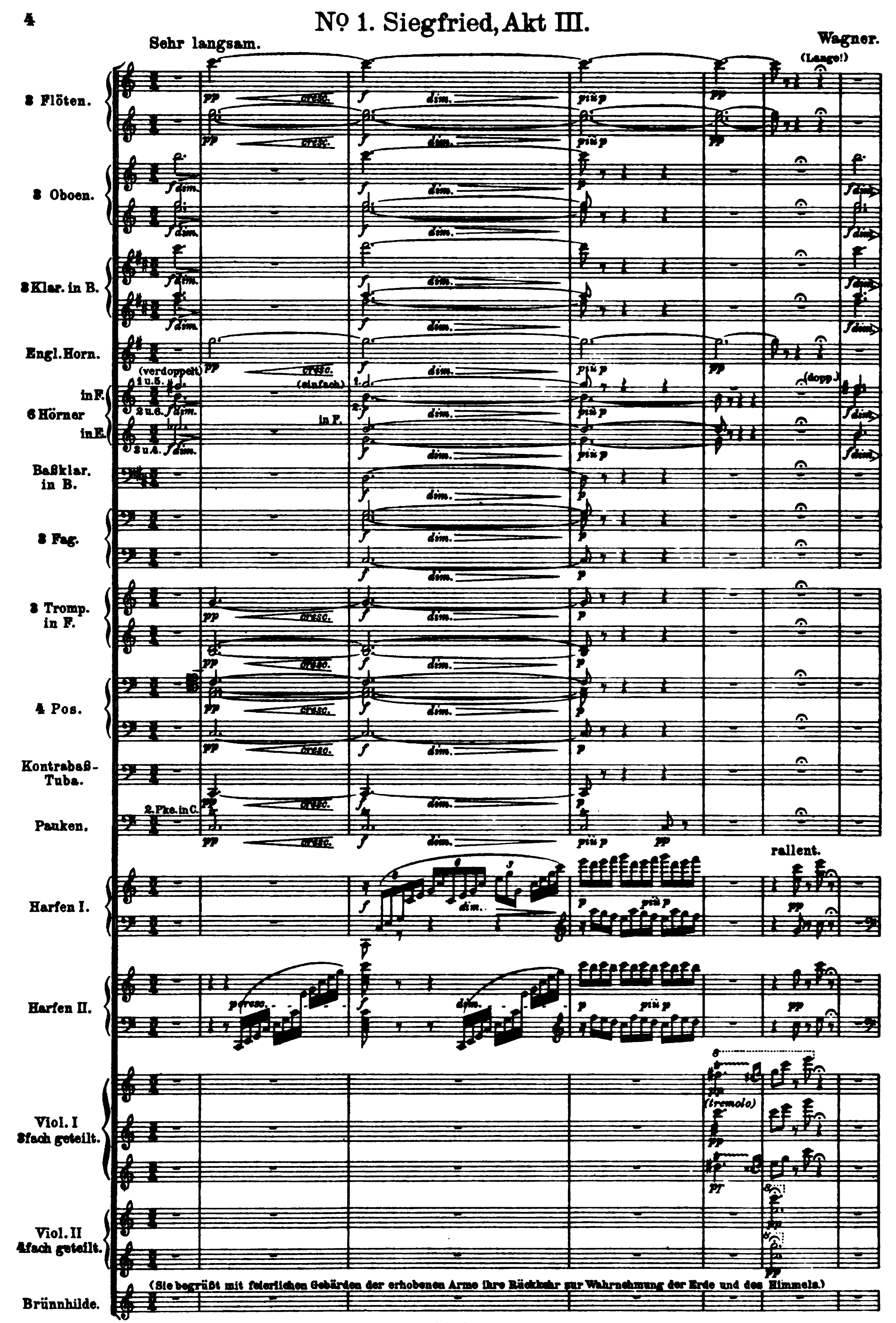
erweitert worden.

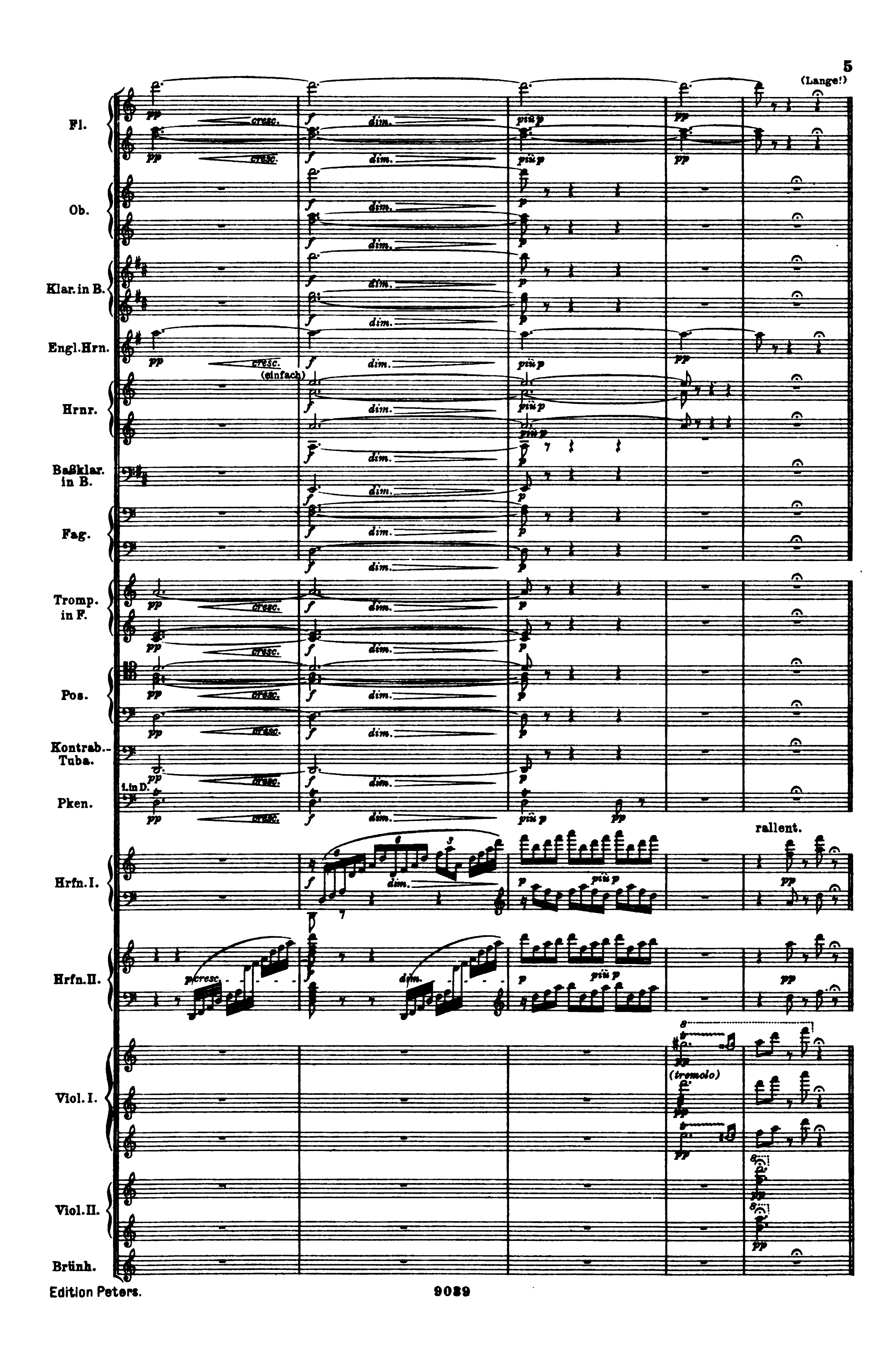
Triller sind auf allen Stufen dieser weitgehenden Tonleiter von drei und einer halben Oktave ausführbar; indes muß man die große Schwierigkeit, welche die Triller auf den drei letzten hohen Noten ***a, h, c*** verursachen, nicht außer acht lassen; ich halte es sogar für klug, im Orchester keinen Gebrauch vom Triller auf diesen Tönen zu machen.

Es sei hier auf die herrliche Trillerstelle im dritten Akt des Siegfried bei Brünnhildens Erwachen hingewiesen, wo diese gleichzeitig entzückt und vom ungewohnten Glanze geblendet in das Licht der Sonne blickt. (Partiturbeispiel 1.)

Nº 1. Siegfried, Akt III.

Wagner.




(Lange!)
Fl.
Ob.
Klar. in B.
Engl. Hrn.
Hrnr.
Baßklar. in B.
Fag.
Tromp. in F.
Pos.
Kontrab.-Tuba.
Pken.
Hrfn. I.
Hrfn. II.
Viol. I.
Viol. II.
Brünh.
(einfach)
1. in D.
cresc.
dim.
più p
rallent.
(tremolo)

Den Triller mit kleiner Sekunde auf der vierten Saite zwischen g und as muß man so viel als möglich vermeiden; er ist hart und von wenig angenehmer Wirkung.

Die zwei-, drei- und vierstimmigen **Akkorde**, welche man auf der Violine gleichzeitig oder gebrochen (arpeggiert) spielen kann, sind außerordentlich zahlreich und in ihren Wirkungen unter sich ziemlich verschieden.

Die zweistimmigen Akkorde, welche aus den sogenannten **Doppelgriffen** auf zwei Saiten entstehen, eignen sich, im Forte wie im Piano, sowohl zu melodischen Phrasen wie auch zu allen Arten der Begleitung und zum Tremolo.
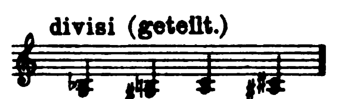
Die drei- und vierstimmigen Akkorde hingegen sind, wenn man sie piano anstreicht, nicht von guter Wirkung, sie erscheinen nur saft- und kraftvoll im Forte; denn nur dann vermag der Bogen die Saiten so zusammenzufassen, daß sie gut und sicher zu gleicher Zeit ansprechen. Man darf auch nicht vergessen, daß bei diesen drei- und vierstimmigen Griffen höchstens **zwei** Noten ausgehalten werden können, da der Bogen genötigt ist, die anderen sofort nach deren Anstrich zu verlassen. In einer mäßigen oder langsamen Bewegung ist es demnach unnütz, so zu schreiben:
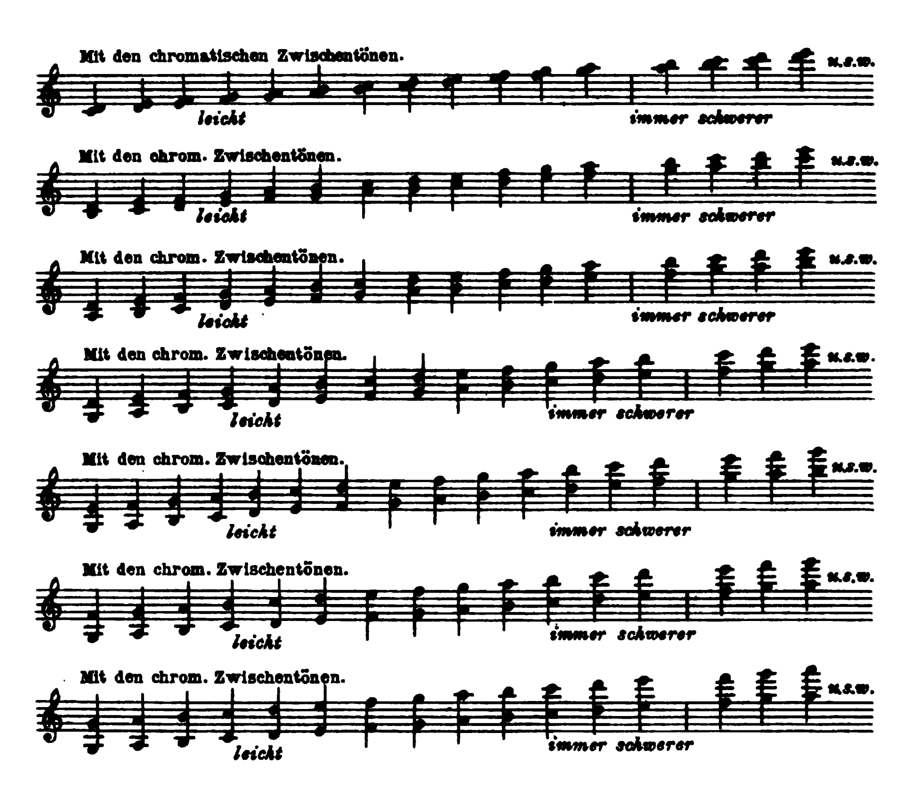


denn nur die beiden oberen Noten können ausgehalten werden, und es ist in diesem Fall besser, die Stelle auf folgende Weise zu notieren:



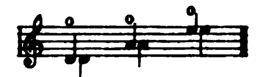
Wie sich von selbst versteht, sind alle Zweiklänge zwischen dem tiefen G und D unmöglich, weil nur eine einzige Saite (das G) da ist, um die beiden Noten zu Gehör zu bringen. Ist man aber doch genötigt, an diesem äußersten Ende der Tonleiter Akkorde zu setzen, so sind sie im Orchester nur dann ausführbar, wenn man die Violinen teilt; diese Teilung zeigt man italienisch mit: divisi oder a due, französisch mit: divisés oder à deux, deutsch mit „geteilt“ oberhalb der betreffenden Stelle an. Z. B.



Die Violinspieler teilen sich dann so, daß die einen die obere Stimme, die anderen die untere Stimme ausführen. Von D, der dritten Saite an, sind alle Doppelgriffe in Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Oktaven ausführbar, nur werden sie nach und nach schwerer, je höher man auf den beiden oberen Saiten steigt.



Bisweilen gebraucht man auch den Einklang als Doppelgriff, doch ist es ratsam, die Anwendung desselben auf die drei Noten D, A und E zu beschränken; nur diese vereinigen, bei leichter Ausführbarkeit, Verschiedenartigkeit des Klanges und starke Tonfülle, infolge der Mitwirkung der leeren Saite:



Bei den übrigen Einklängen:



kommt keine leere Saite vor; ihre Ausführung ist ziemlich schwierig, demnach auch die vollkommene Reinheit derselben sehr selten.

Eine tiefe Saite kann eine höhere leere Saite durchkreuzen, wenn man ihren Tönen eine aufsteigende Bewegung gibt, während die leere Saite gleichsam als Orgelpunkt fortklingt:

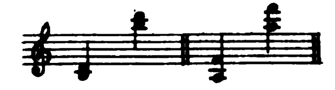


Das D bleibt als leere Saite, während die aufsteigende Tonleiter durchweg auf der vierten Saite gespielt wird.

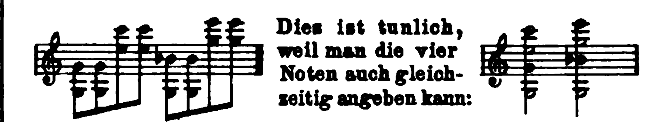
Nonen und Dezimengriffe sind ausführbar, doch bei weitem weniger bequem als die vorhergehenden, und es ist besser sie für das Orchester nur dann vorzuschreiben, wenn die tiefere Saite leer bleibt; in solchen Fällen bieten sie keine Schwierigkeit:



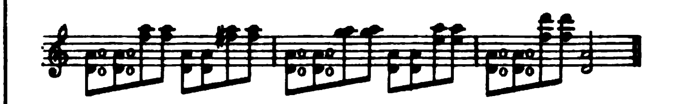
Ungemein schwer, um nicht zu sagen unmöglich, sind die Sprünge in Doppelgriffen, und daher zu vermeiden, da sie eine große Veränderung der Handlage erfordern, z. B.



Im allgemeinen darf man überhaupt dergleichen Sprünge nur dann schreiben, wenn die beiden höheren Noten mit den unteren zusammen einen vierstimmigen Akkord bilden, der auch im ganzen angegeben werden könnte; z. B.
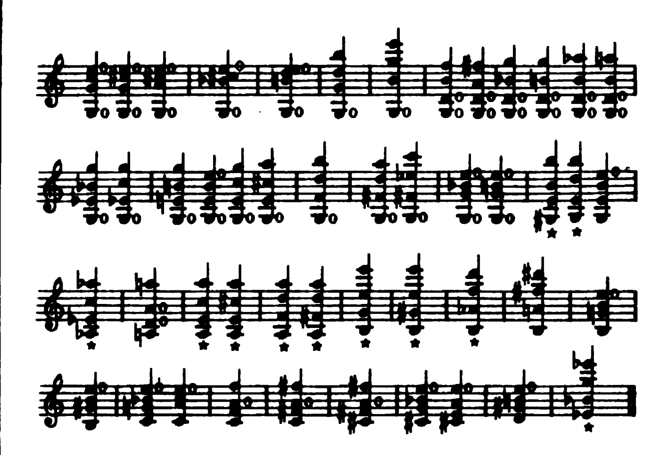


Im folgenden Beispiele würden sich zwar die vier Noten (außer beim letzten Akkorde) gleichzeitig nur mit ziemlicher Schwierigkeit greifen lassen, dennoch ist hier der Sprung von der Tiefe zur Höhe leicht ausführbar, weil die beiden tieferen Noten auf leeren Saiten, die beiden anderen mit dem ersten und dritten Finger *) genommen werden.
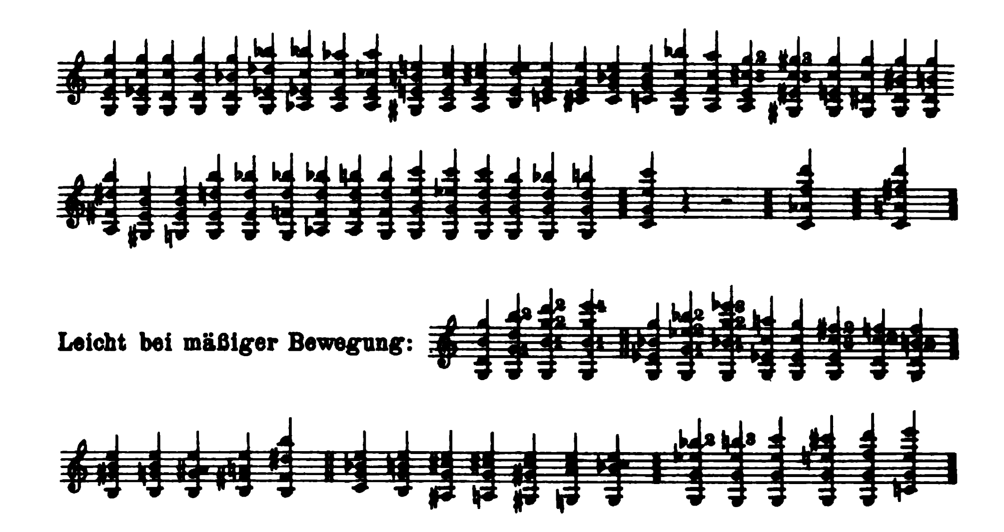


Unter den drei- und namentlich vierstimmigen Griffen sind die besten und klangvollsten immer diejenigen, bei denen am meisten leere Saiten vorkommen. Ich halte es sogar für besser, man begnügt sich mit einem dreistimmigen Akkord, wenn man bei dem vierstimmigen nicht eine der leeren Saiten hinzuziehen kann.

Die folgenden Zusammenstellungen geben eine Übersicht der gebräuchlichsten, klangvollsten und wenigst schwierigen Akkorde dieser Art.



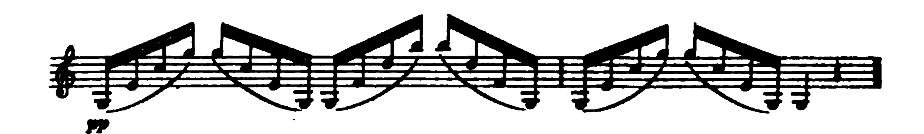
Bei den mit ⋆ bezeichneten ist es besser, sich mit drei Noten zu begnügen, also die tiefe Note wegzulassen.

*) Violin-Fingersatz: 1 Finger = Zeigefinger; 2ter = Mittelfinger u.s.w.

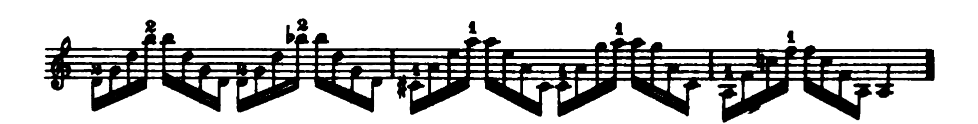


Alle auf diese Weise aneinander geschlossenen Akkordfolgen sind nicht schwierig.
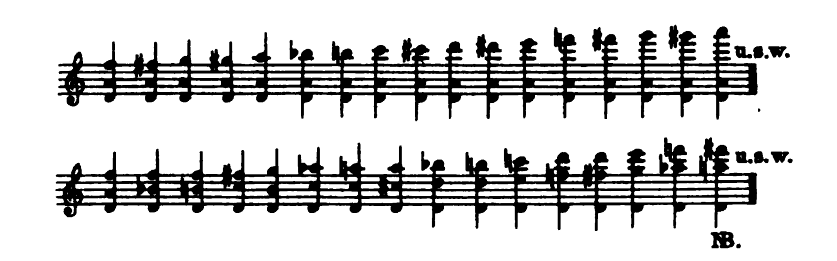
Sie können auch gebrochen, in Arpeggien, d. h. in Aufeinanderfolge ihrer einzelnen Töne ausgeführt werden, woraus sich, zumal im Pianissimo, oft sehr glückliche Wirkungen ergeben:



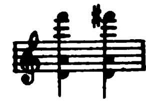
Außerdem kommen noch ähnliche Zusammenstellungen, wie die früheren vor, bei denen die vier Noten nur mit großer Schwierigkeit auf einmal anzugeben wären, die aber in Arpeggien sehr gut ausführbar sind, und zwar mittelst des ersten und zweiten Fingers, wenn diese von der vierten zur ersten Saite übergehen, um die tiefe und dann die hohe Note zu greifen:



Läßt man in den vorhergegangenen Beispielen die hohe oder die tiefe Note weg, so erhält man ebensoviel dreistimmige Akkorde; hierzu kommen noch diejenigen, welche sich aus der Verbindung der verschiedenen Töne der E-Saite mit den beiden mittelsten leeren Saiten, oder aus denen der E- und der A-Saite mit der leeren D-Saite ergeben:



Handelt es sich darum, einen einzeln für sich stehenden D-moll- oder D-dur-Akkord anzugeben, so ist es nicht ratsam, die im vorigen Beispiel mit NB. bezeichnete Tonlage vorzuschreiben, weil sie ohne vorausgehende ähnliche Griffe zu schwer ausführbar wird; besser ist es dann, die hier nebenstehende Lage zu nehmen, die leicht spielbar und wegen der beiden leeren Saiten auch klangvoller ist:



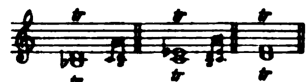
Aus den bisherigen Beispielen kann man ersehen, daß alle dreistimmigen Akkorde auf der Violine möglich sind, wenn man, abgesehen von denen mit leeren Saiten, darauf bedacht ist, ihre einzelnen Töne so weit auseinander zu legen, daß sie ein Quinten- oder Sextenintervall enthalten. Die Sexte kann oben oder unten, oder auf beiden Saiten zugleich liegen:



Leicht sind auch Folgen von verminderten Septimen-Akkorden, weil der Fingersatz beim Fortrücken in die nächste Lage der gleiche bleibt, z.B.



Gewisse dreistimmige Akkorde sind übrigens auf zweierlei Art anwendbar, und man wählt immer am besten diejenige, welche die Benutzung einer leeren Saite zuläßt; z. B.



Doppeltriller in Terzen lassen sich vom ersten tiefen b an zwar ausführen;

da sie aber schwieriger als die einfachen Triller sind und die nämliche Wirkung sich außerdem noch besser mittelst Teilung der Violinen erreichen läßt, so ist es im allgemeinen ratsam, fürs Orchester davon abzusehen.

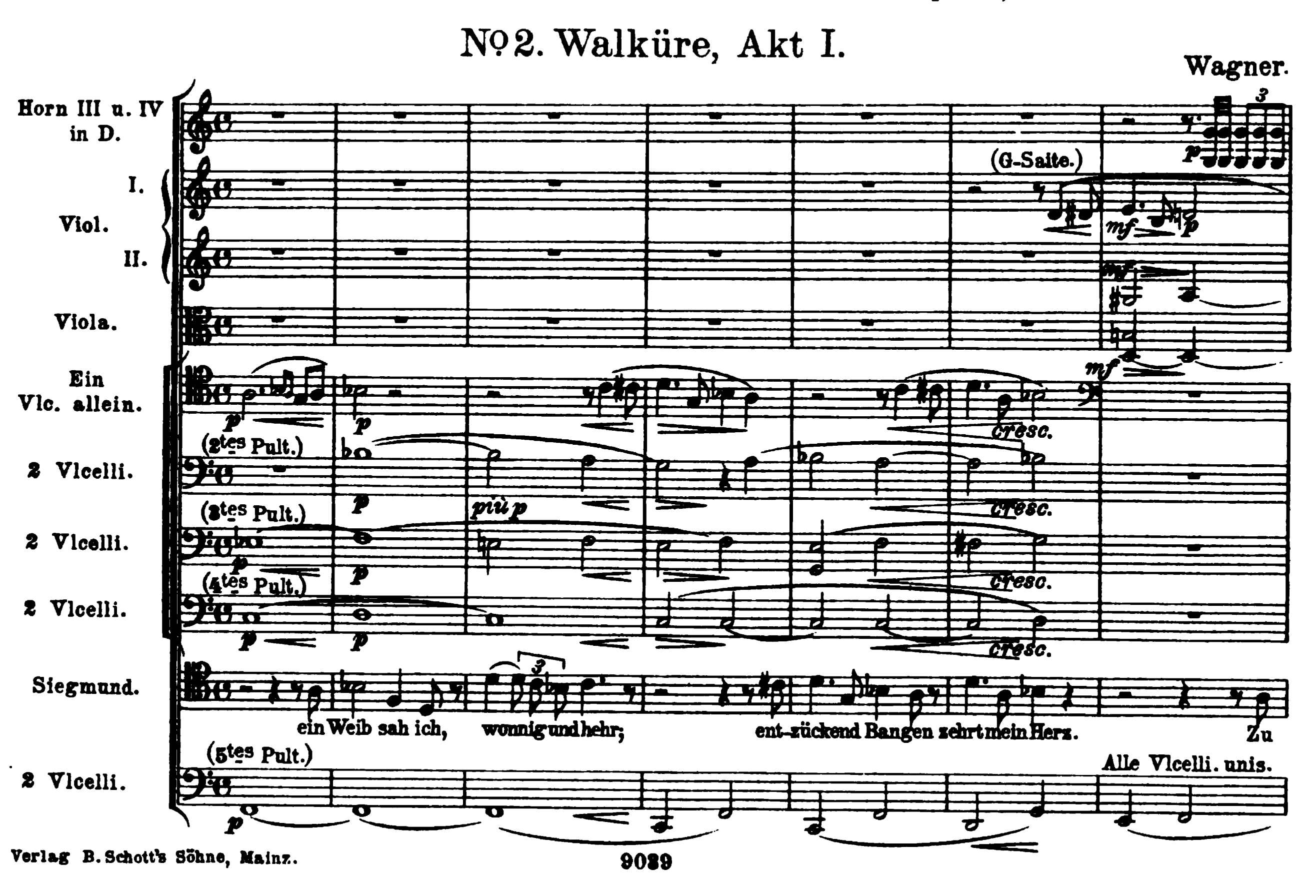
Das Tremolo eines Violinchors (einfach oder doppelt) bringt mannigfache vortreffliche Wirkungen hervor; es drückt Unruhe, Aufregung, Schrecken in den Schattierungen des Piano, Mezzoforte und Fortissimo aus, wenn man es auf einer oder zwei von den drei Saiten G, D, A, anwendet und dabei nicht viel über das mittlere b hinaus geht.
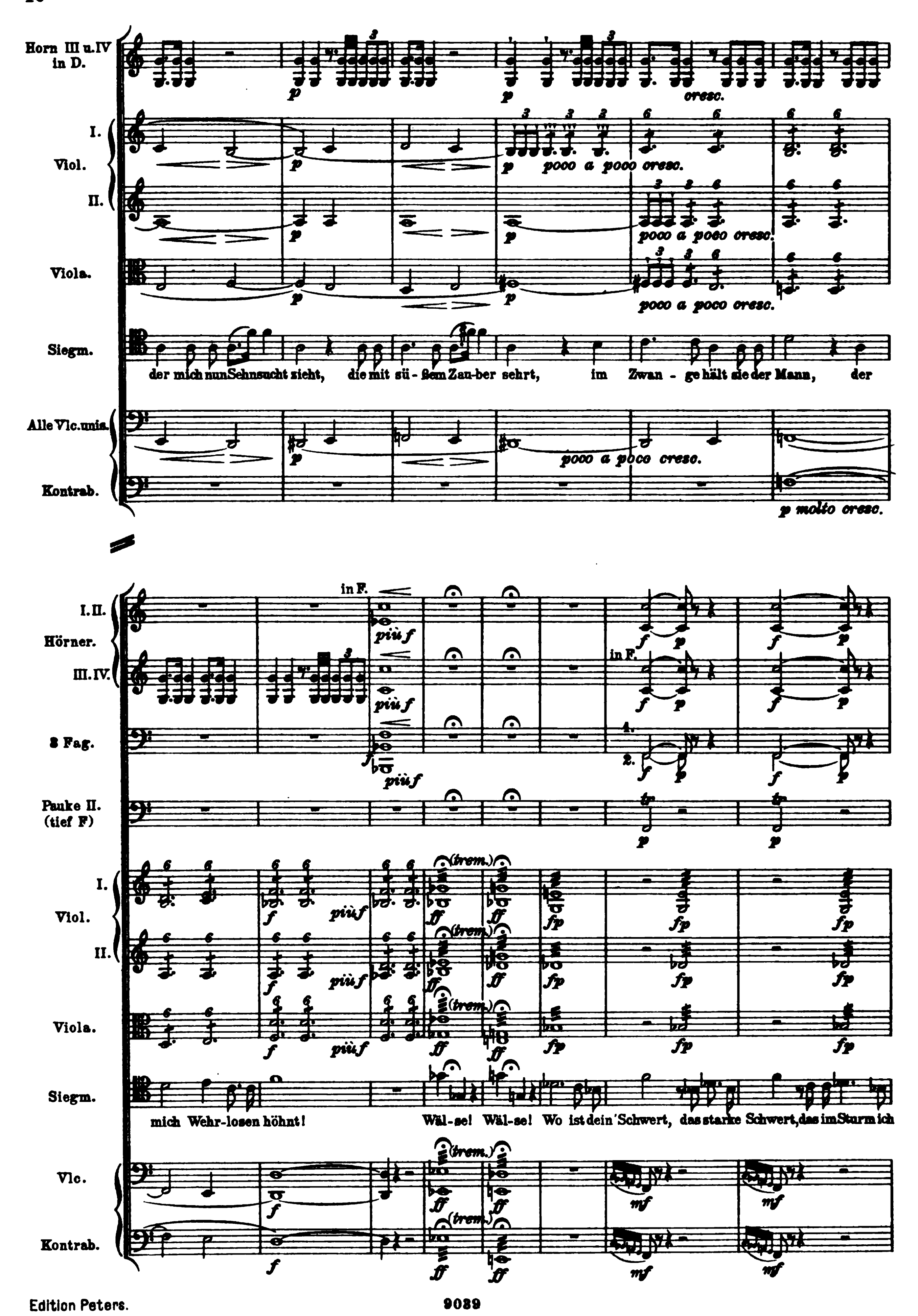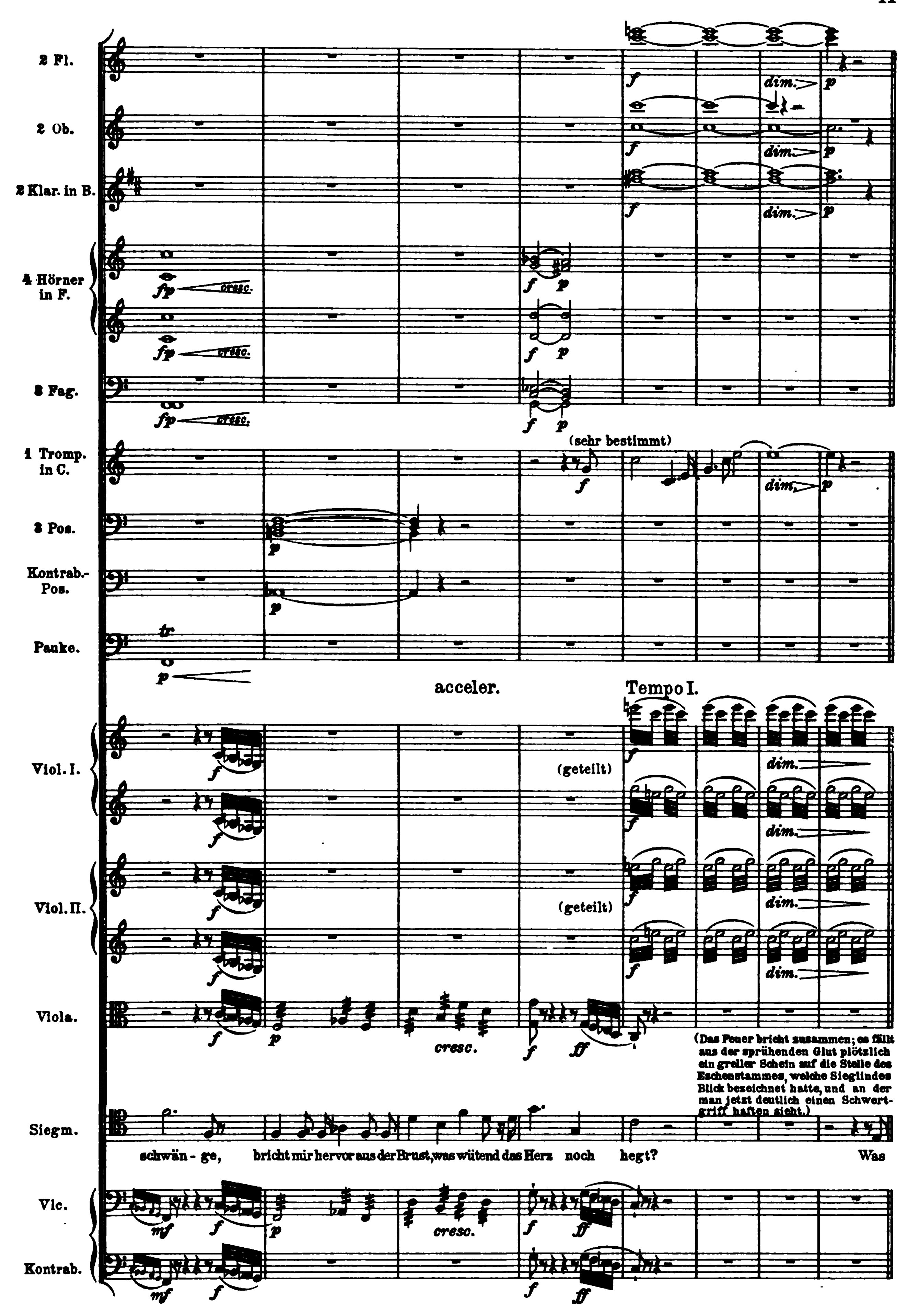


Von Weber und Wagner besonders schön verwendet, am bedeutungsvollsten vielleicht im ersten Akt der Walküre, bei Siegmunds Ausruf: Wälse, Wälse! (Partiturbeispiel 2.)

№2. Walküre, Akt I.

Wagner.



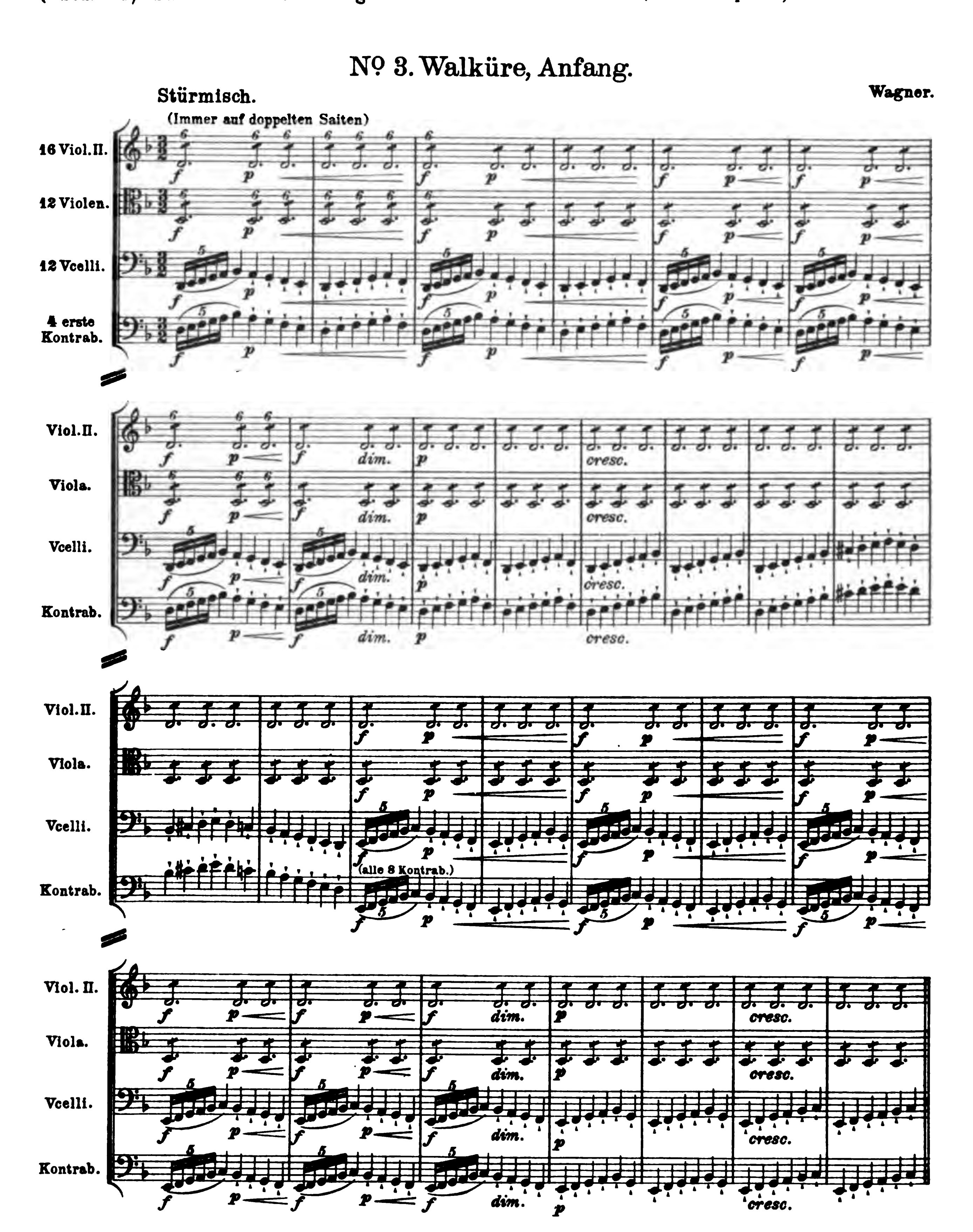

Horn III u. IV in D.
p
p
cresc.
I.
Viol.
II.
p
poco a poco cresc.
Viola.
Siegm.
der mich nun Sehnsucht zieht, die mit sü - ßem Zau-ber sehrt, im Zwan - ge hält sie der Mann, der
Alle Vlc. unis.
Kontrab.
p molto cresc.
I. II.
Hörner.
III. IV.
in F.
più f
3 Fag.
Pauke II. (tief F)
(trem.)
ff
fp
mich Wehr-losen höhnt!
Wäl-se! Wäl-se! Wo ist dein Schwert, das starke Schwert, das im Sturm ich
Vlc.
mf


2 Fl.
2 Ob.
2 Klar. in B.
4 Hörner in F.
3 Fag.
1 Tromp. in C.
3 Pos.
Kontrab.-Pos.
Pauke.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Siegm.
Vlc.
Kontrab.
(sehr bestimmt)
acceler.
Tempo I.
(geteilt)
(geteilt)
cresc.
dim.
(Das Feuer bricht zusammen; es fällt aus der sprühenden Glut plötzlich ein greller Schein auf die Stelle des Eschenstammes, welche Sieglindes Blick bezeichnet hatte, und an der man jetzt deutlich einen Schwertgriff haften sieht.)
schwän - ge, bricht mir hervor aus der Brust, was wütend das Herz noch hegt?
Was
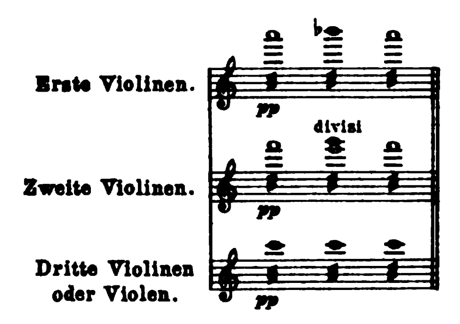
Welch genialer Einfall ist am Anfang der Walküre die Schilderung des einförmig tobenden Sturmes, das Peitschen des schräg vom Winde dahin getriebenen Regens und Hagels durch folgende wunderbare Klangintuition:

(Partiturbeispiel 3.)

Nº 3. Walküre, Anfang.



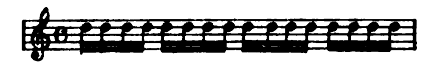
Das Tremolo hat etwas Stürmisches, Heftiges im Fortissimo auf den mittleren Tönen der E- und A-Saite: Dagegen wird es luftig, elfenhaft, wenn man es, auf mehrere Stimmen verteilt, im Pianissimo in den hohen Tönen der E-Saite verwendet:



Hier muß eingeschaltet werden, daß man, dem allgemeinen Gebrauche folgend, die Violinen im Orchester in zwei besondere Gruppen (Viol. I u. II.) teilt, daß aber kein Grund vorhanden ist, aus diesen beiden Gruppen je nach dem Zwecke, welchen der Tonsetzer vor Augen hat, nicht auch wieder zwei oder drei Unterabteilungen zu bilden. Bisweilen kann man die Violinen selbst bis zu acht Gruppen teilen, sei es, daß es sich darum handelt, aus der großen Masse acht einzelne Violinen (acht verschiedene Stimmen spielend) abzuheben, oder sei es, daß man sämtliche erste und sämtliche zweite Violinen in je vier gleichmäßige Chöre sondert.

Ich komme zum Tremolo zurück. Soll seine Wirkung vollständig erreicht werden, so ist die Hauptsache, daß die Bewegung des Bogens schnell genug sei, um ein wirkliches Beben oder Erzittern hervorzubringen. Der Komponist muß daher die Ausführung derselben genau vorschreiben, je nach der Natur des Zeitmaßes, in welchem das betreffende Musikstück gesetzt ist; denn die Ausführenden sind nur zu sehr geneigt, einer für sie ermüdenden Spielart aus dem Wege zu gehen und würden sicher nicht verfehlen, sich allen Spielraum, den man ihnen in dieser Hinsicht ließe, zunutze zu machen.

Schreibt man also in dem Zeitmaße Allegro assai ein Tremolo so vor: mit dieser Wirkung:



so ist dies vollständig genügend: die Bebung wird vorhanden sein; wollte man aber auch in einem Adagio das Tremolo nur durch Sechzehntelnoten anzeigen, so würden die Ausführenden eben nur streng Sechzehntel spielen, und statt der Bebung hörte man nur eine schwerfällige, ausdruckslose Tonwiederholung. In diesem Falle hat man so zu notieren: und manchmal sogar, wenn das Zeitmaß noch langsamer als Adagio ist, in dieser Weise:
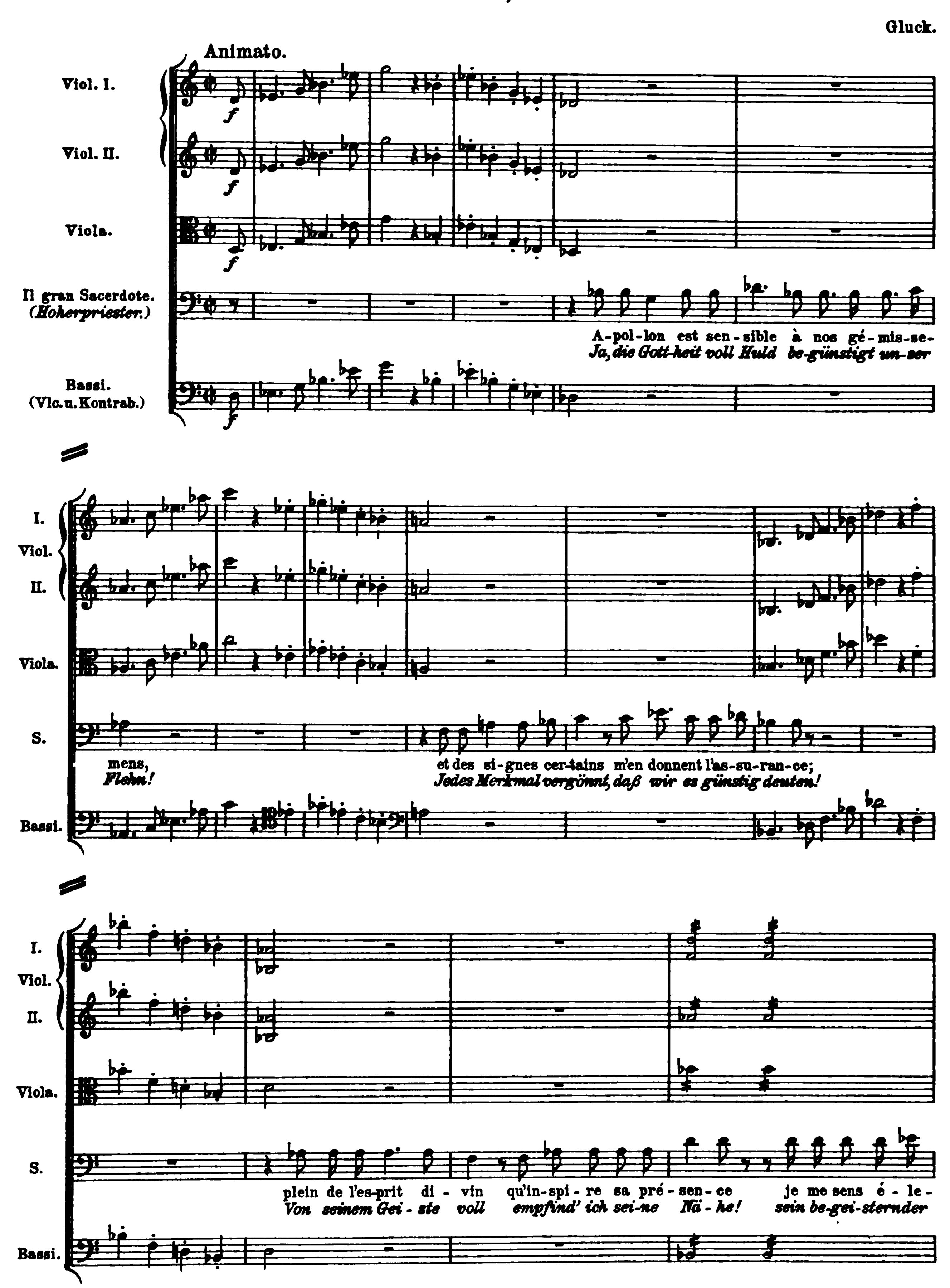
Das Tremolo in den tiefen und mittleren Tönen der dritten und vierten Saite wird im Fortissimo noch charakteristischer, wenn der Bogen die Saiten nahe beim Stege anstreicht. In großen Orchestern bringt es dann, (vorausgesetzt, daß die Spieler es gut ausführen) ein Rauschen hervor, das dem eines reißenden, mächtigen Wasserfalles ähnlich ist. Diese Spielweise wird durch die Worte „am Steg" (sul ponticello) angezeigt.
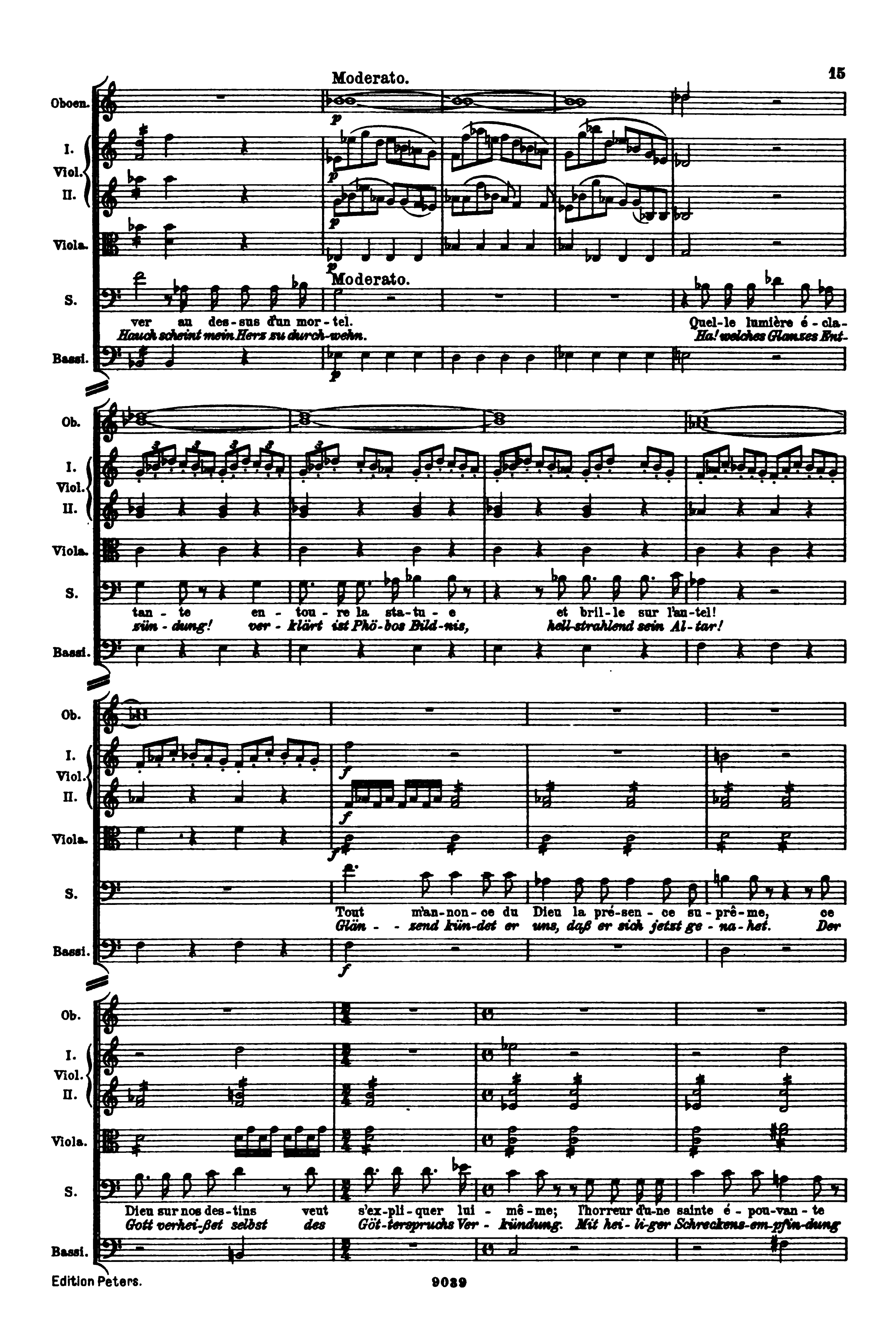
Ein prachtvolles Beispiel hierfür findet man in der Orakelszene im ersten Akte der „Alceste" von Gluck. Die Wirkung des Tremolo der zweiten Violinen und Violen wird hier noch vergrößert durch das großartige, drohende Einherschreiten der Bässe, durch den von Zeit zu Zeit geführten Schlag der ersten Violinen, durch das nach und nach erfolgende Hinzutreten der Blasinstrumente, endlich durch das erhabene Rezitativ, welches von diesem wildstürmenden Orchester begleitet wird.
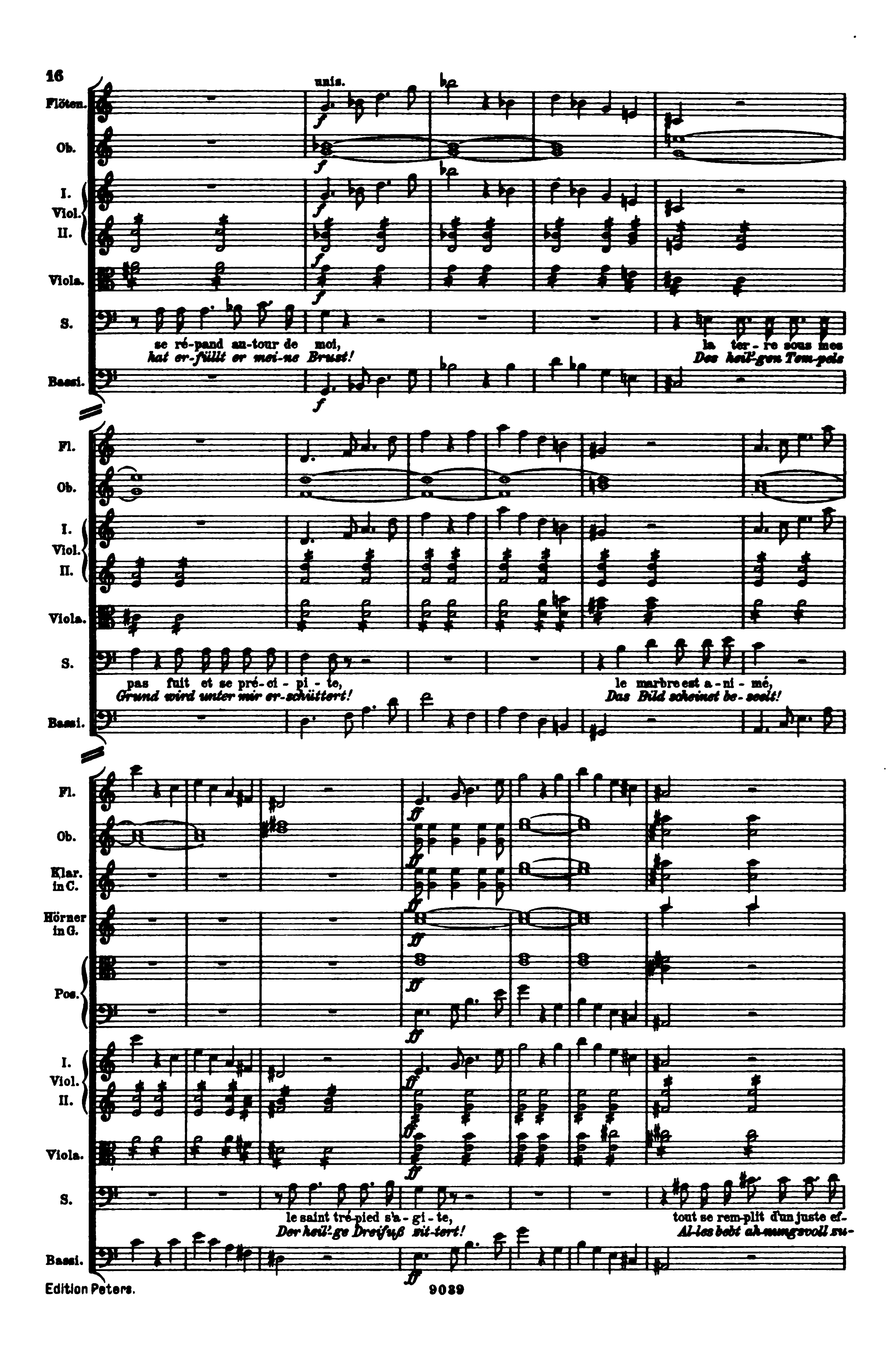
Ich kenne nichts dieser Art, was dramatischer, was fürchterlicher wäre. Nur der Gedanke, dieses Tremolo „am Steg" ausführen zu lassen, dürfte Gluck nicht zuzuschreiben sein, denn seine Partitur enthält nichts darauf Bezügliches. Die Ehre hierfür kommt lediglich Herrn Habeneck zu, welcher beim Einstudieren dieser wunderbaren Szene im Konservatorium von den Violinen diesen energischen Modus der Ausführung forderte, dessen Vorteil in solchem Falle unbestreitbar ist. (Partiturbeispiel 4.)
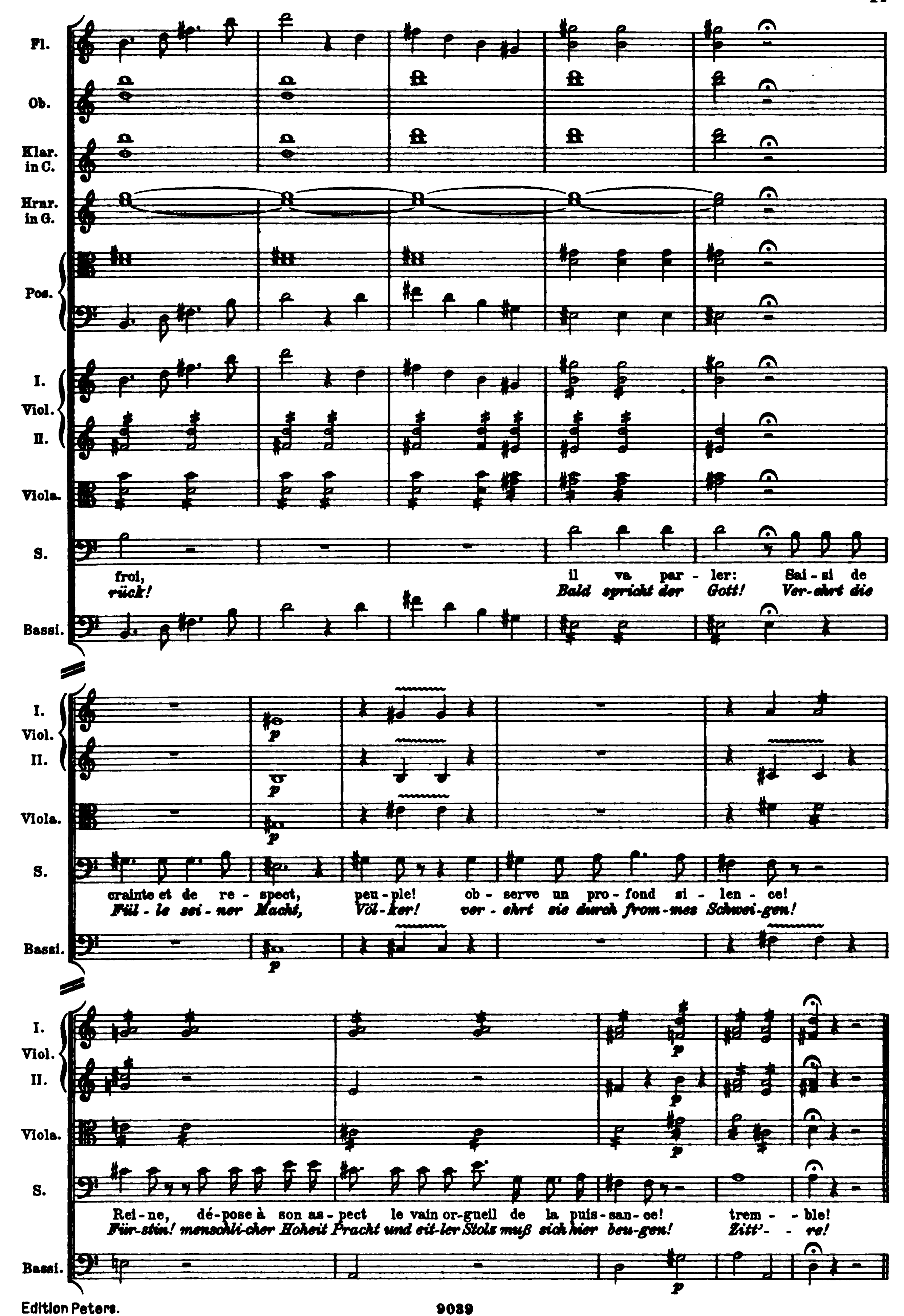
Nº 4. Alceste, Akt I.

Gluck.
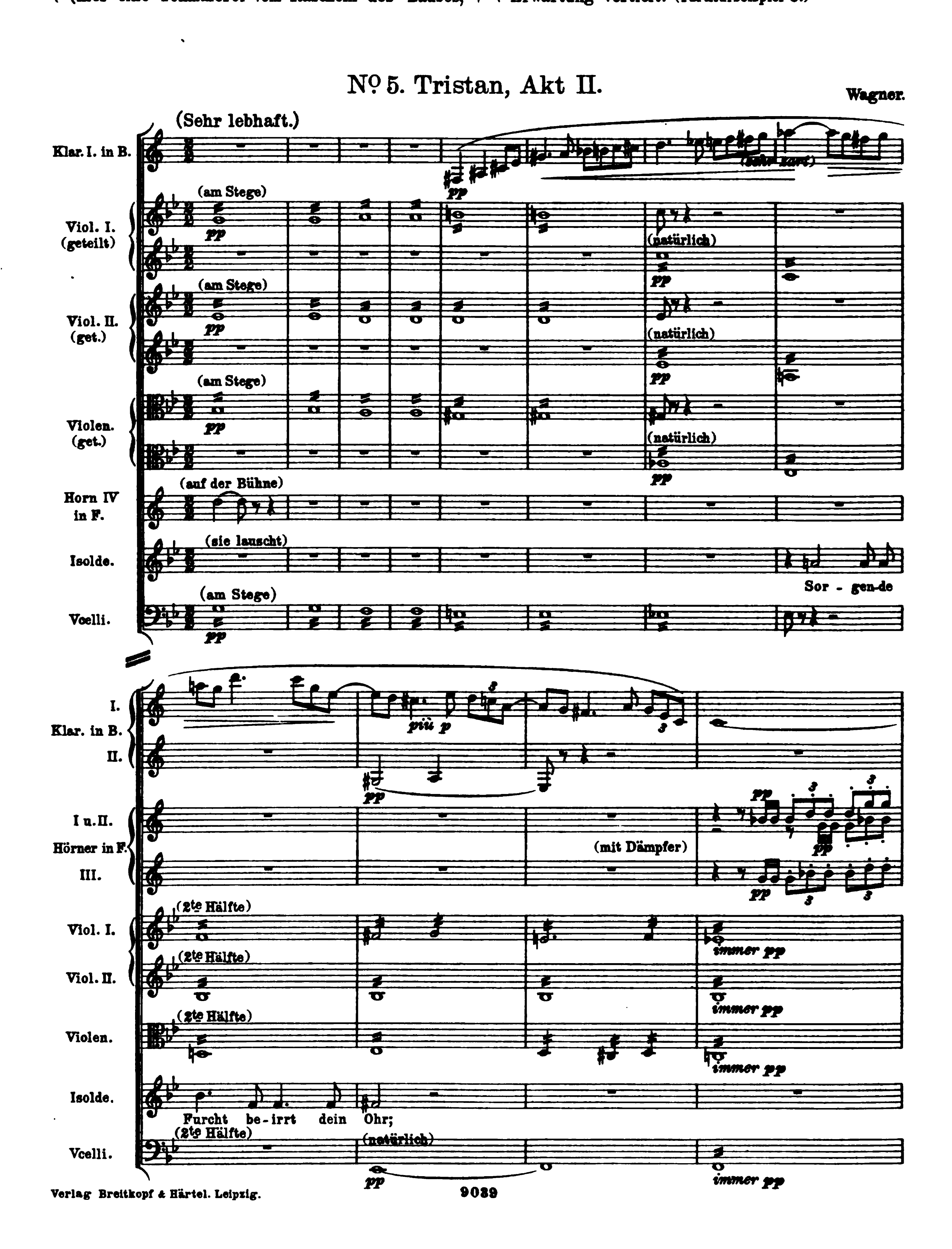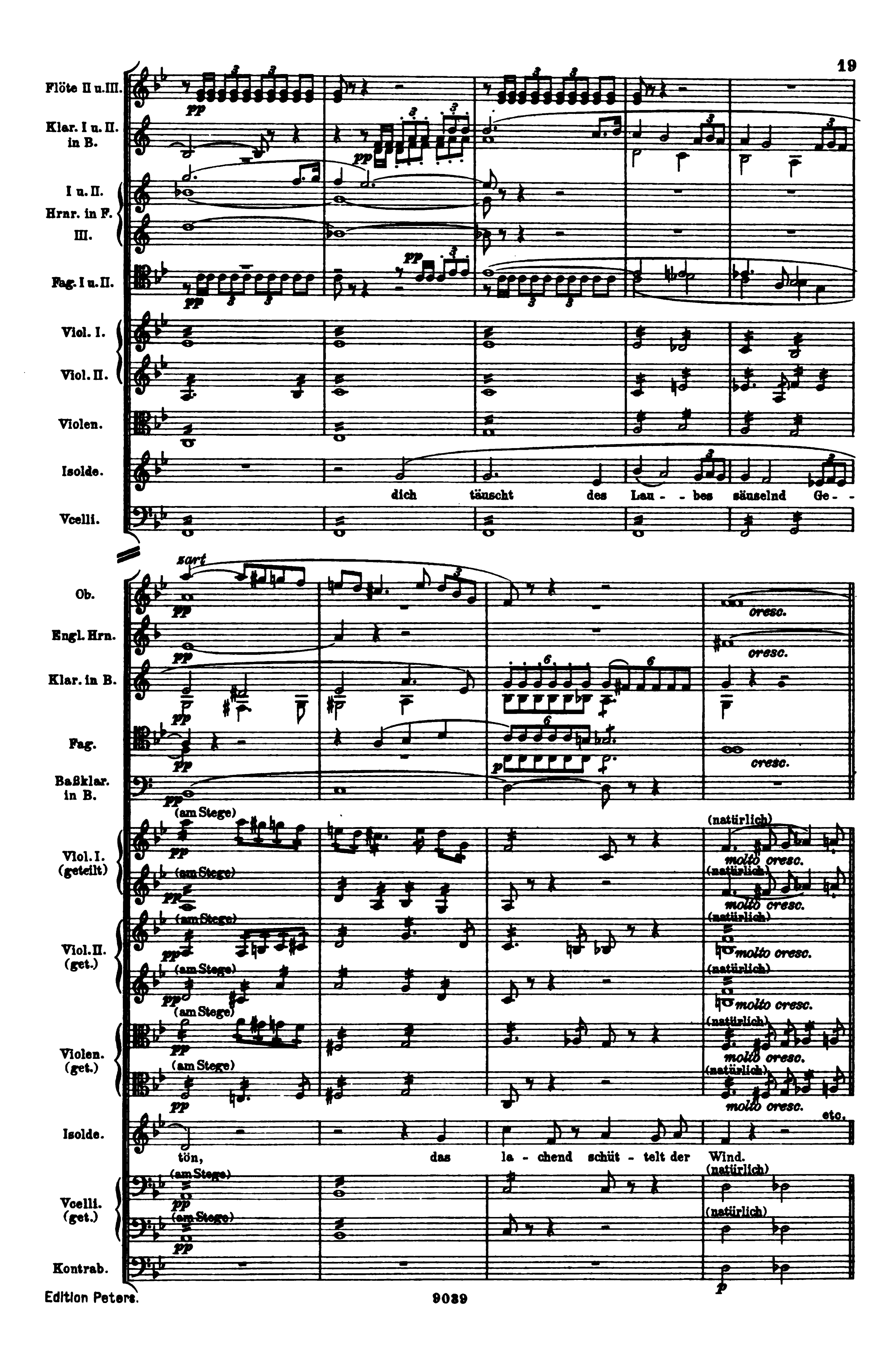



Moderato.
Oboen.
I. Viol. II.
Viola.
Moderato.
S.
ver au des-sus d'un mor-tel.
Hauch scheint mein Herz zu durch-wehn.
Quel-le lumière é-cla-
Ha! welches Glanzes Ent-
Bassi.
Ob.
tan-te en-tou-re la sta-tu-e et bril-le sur l'au-tel!
zün-dung! ver-klärt ist Phö-bos Bild-nis, hell-strahlend sein Al-tar!
Tout m'an-non-ce du Dieu la pré-sen-ce su-prê-me, ce
Glän- -zend kün-det er uns, daß er sich jetzt ge-na-het. Der
Dieu sur nos des-tins veut s'ex-pli-quer lui-mê-me; l'horreur d'u-ne sainte é-pou-van-te
Gott verhei-ßet selbst des Göt-terspruchs Ver-kündung. Mit hei-li-ger Schreckens-em-pfin-dung


Flöten.
Ob.
I. Viol. II.
Viola.
S.
Bassi.
unis.
se ré-pand an-tour de moi,
hat er-füllt er mei-ne Brust!
la ter-re sous mes
Des heil'gen Tem-pels
Fl.
pas fuit et se pré-ci-pi-te,
Grund wird unter mir er-schüttert!
le marbre est a-ni-mé,
Das Bild scheinet be-seelt!
Klar. in C.
Hörner in G.
Pos.
le saint tré-pied s'a-gi-te,
Der heil'ge Dreifuß zit-tert!
tout se rem-plit d'un juste ef-
Al-les bebt ah-nungsvoll zu-


Fl.
Ob.
Klar. in C.
Hrnr. in G.
Pos.
I. Viol. II.
Viola.
S.
froi, il va par - ler: Sai - si de
rück! Bald spricht der Gott! Ver-ehrt die
Bassi.
crainte et de re - spect, peu - ple! ob - serve un pro - fond si - len - ce!
Fül - le sei - ner Macht, Völ - ker! ver - ehrt sie durch from - mes Schwei - gen!
Rei - ne, dé - pose à son as - pect le vain or - gueil de la puis - san - ce! trem - - ble!
Für - stin! menschli - cher Hoheit Pracht und eit - ler Stolz muß sich hier beu - gen! Zitt' - - re!
p

Man sehe den Anfang des zweiten Aktes von Tristan, wo dieser Effekt des Tremolo am Steg (hier eine Tonmalerei vom Rascheln des Laubes, Säuseln des Windes) sich für den Zuhörer zu einer Empfindung kalten Schauers und gefahrvoller Erwartung vertieft. (Partiturbeispiel 5.)




Flöte II u. III.
Klar. I u. II. in B.
I u. II. Hrnr. in F. III.
Fag. I u. II.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Isolde.
dich täuscht des Lau - - bes säuselnd Ge - -
Vcelli.
zart
Ob.
Engl. Hrn.
Klar. in B.
Fag.
Baßklar. in B.
(am Stege)
(natürlich)
Viol. I. (geteilt)
Viol. II. (get.)
Violen. (get.)
molto cresc.
cresc.
Isolde.
tön, das la - chend schüt - telt der Wind.
etc.
Vcelli. (get.)
Kontrab.

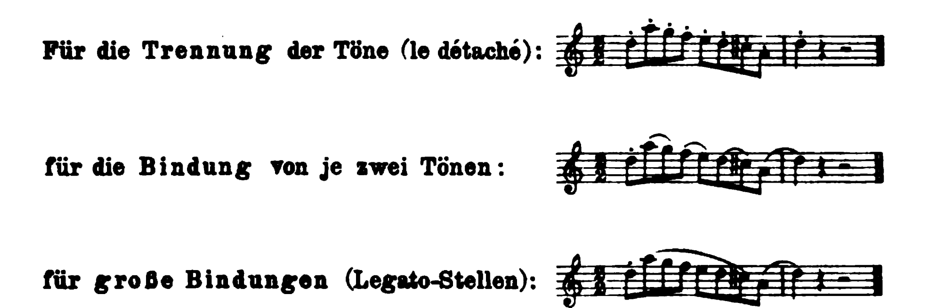
Für gewisse Arten der Begleitung von dramatischem, sehr belebtem Charakter macht man bisweilen mit gutem Erfolg vom gebrochenen Tremolo Gebrauch, bald auf einer Saite:



Endlich gibt es eine letzte Gattung des Tremolo, die man zwar heutigen Tages nie anwendet, von der aber Gluck in seinen Rezitativen auf bewundernswerte Weise Gebrauch gemacht hat. Ich möchte es das wallende Tremolo (tremolo ondulé) nennen. Es besteht darin, daß man, ohne mit dem Bogen die Saite zu verlassen, verschiedene unter sich gebundene Noten auf dem nämlichen Tone in geringer Schnelligkeit spielt. Bei diesen nicht streng taktisch gemessenen Begleitungen ist es für die Ausführenden kaum möglich, die gleiche Anzahl von Noten in einem Takte zu spielen; die einen spielen mehr, die anderen weniger, und aus dieser Verschiedenheit entsteht eine Art von Schwankung, von Unentschlossenheit im Orchester, die ganz geeignet ist, die Unruhe und Beängstigung gewisser Szenen wiederzugeben. Gluck schrieb es so:



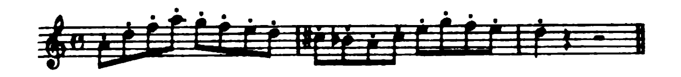
Die Bogenstriche (Stricharten) sind von großer Wichtigkeit und von besonderem Einflusse auf die Klangfülle und den Ausdruck der Motive und Melodien. Man muß sie daher, je nach der Art des Gedankens, der zur Wiedergabe kommen soll, sorgfältig bezeichnen, und zwar nach den in den folgenden Beispielen angegebenen Signaturen.



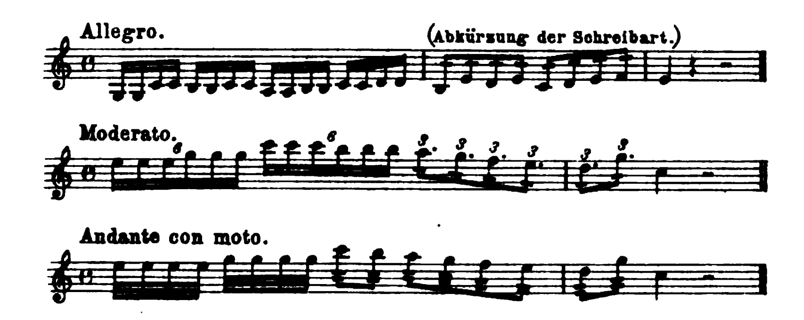
Für das Stakkato oder leichte Détaché, einfach oder doppelt, welches mit dem Bogen seiner ganzen Länge nach ausgeführt wird und zwar mittelst kleiner Stöße, durch die der Bogen nur wenig fortrückt:
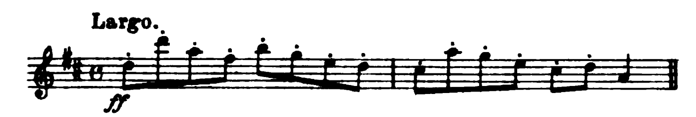


Für das große, getragene Stakkato (grand détaché porté), welches den Zweck hat, der Saite so viel Klangfülle als möglich zu geben, indem man sie nach starkem Anstrich des Bogens allein fortvibrieren läßt, — eine Strichart, die hauptsächlich in Stücken von stolzem, großartigem Charakter und mäßigem Tempo am Platze ist:



Die zwei-, drei- und viermal (je nach der Schnelligkeit des Tempos) wiederholt angestrichenen Noten geben dem Klange der Violinen mehr Kraft und Regsamkeit, und eignen sich zu vielen Orchesterwirkungen in allen Tonschattierungen:



Bei Stellen in breitem Tempo von markigem Charakter, sind dagegen die einfachen Noten des großen Stakkato, wenn man nicht das wirkliche Tremolo auf jeder Note anwenden will, von weit besserer Wirkung. So wird die folgende Passage:



im vorgeschriebenen langsamen Tempo ausgeführt, von ungleich edlerem und stärkerem Klange sein als diese:



Die Komponisten würden meiner Meinung nach gar zu ängstlich verfahren, wenn sie, wie dies in den Studienwerken und Konzertstücken für die Violine wohl üblich ist, in ihren Partituren die Strichweise des Bogens durch Beisetzung der Zeichen für den Herunter- und Heraufstrich anzeigten; doch ist es gut bei Stellen, die entweder Leichtigkeit, besondere Kraft oder Breite des Tones dringend erfordern, die Art der Ausführung durch folgende Worte anzugeben: „Mit der Spitze des Bogens“, oder „Am Frosche“ (unteres Ende des Bogens), oder auch „Mit der ganzen Länge des Bogens auf jeder Note“. Ebenso ist es der Fall mit den Worten: „Am Steg“ und „Auf dem Griffbrette“, Worte, welche die Stelle bezeichnen, wo der Bogen näher oder enfernter vom Stege die Saiten anstreichen soll. Die metallenen, etwas rauhen Töne, welche der Bogen in größerer Nähe des Steges hervorzieht, unterscheiden sich merklich von den sanften, verschwimmenden Tönen, welche bei der Spielweise über dem Griffbrette erklingen.

Über Bogenstricheinteilung und Fingersatz im Orchester sei mir hier vergönnt, einige Erfahrungen anzuführen. Es ist in vielen Orchestern Brauch, die Violinstimmen (wohl auch die der übrigen Streichinstrumente) mit einheitlichen Bogenstrichzeichen zu versehen. Die hierdurch verbürgte Gleichheit des Auf- und Abstriches gibt zwar dem Vortrag des Violinkörpers Eleganz und dem Auge des Zuhörers Beruhigung, ich möchte aber einer konsequenten Anwendung dieses Brauches aus folgenden Gründen nicht das Wort reden:

Die Verschiedenheit der Temperamente in gleiche Bogenstriche zu bannen, heißt, dem gefühlvollen Vortrag einer Kantilene jede Seele entziehen. Ein Geiger wird je nach seiner Empfindung und seinem technischen Vermögen zur ausdrucksvollen Wiedergabe einer Melodie vielleicht 4 Bogenstriche brauchen, zu der ein anderer derer nur 2 bedarf. Wird der erstere verurteilt, seine Melodie auch mit nur 2 Bogenstrichen auszuführen, muß sein Vortrag naturgemäß an Intensität

verlieren, mit anderen Worten: ärmlich und nüchtern werden. Hat weiterhin der Komponist eine Melodie von, sagen wir 4 oder mehr, längeren Takten unter einem einzigen Bogenstrich notiert, so würde der großzügige Charakter der Phrase zerstört, wenn dieselbe von allen Geigern gleichmäßig in etwa 4-6 Teile zerpflückt würde. Mein Prinzip ist nun in einem solchen Falle, den vom Komponisten vorgeschriebenen Phrasierungsbogen (das Atemzeichen für den Vortrag) zu Anfang und Ende streng zu beachten, innerhalb desselben aber jeden einzelnen Geiger nach Belieben mit den Bogenstrichen wechseln zu lassen.
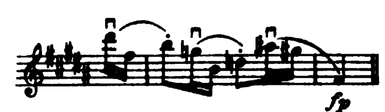
Als sehr wichtig möchte ich den Komponisten empfehlen, die Frage des Auf- und Niederstriches für eine bestimmte Art des Vortrages genau ins Auge zu fassen. So erging es mir in New-York bei der ersten Probe meiner Symphonia domestica, daß das Thema



in dieser Bogeneinteilung absolut nicht den von mir gewünschten Eindruck behaglicher Heiterkeit erzielte, sondern lahm und gleichgültig klang, bis ich auf die Idee kam, es folgendermaßen spielen zu lassen:



Sofort hatte das Thema die von mir gewünschte Lustigkeit, der Punkt auf dem zweiten und vierten Achtel kam von selbst, und die Stelle leuchtete, ob in Oberstimmen, Mittelstimmen oder im Baß, durchs ganze Orchester mit derselben Eindringlichkeit, wie auch das nunmehr ebenso phrasierte zweite Thema des Stückes:



Also, werte Kollegen von der Notenfeder: Achtung auf Auf- und Herunterstrich! Solch eine kleine Bogenstrichbezeichnung am richtigen Platze ist oft wirkungsvoller als die schönsten Vortragsangaben in der Partitur, wie: „munter“, „grazioso“, „keck“, „lächelnd“, „trotzig“, „zornig“ etc., um die sich unsere biederen Orchestermusiker samt ihren werten Herrn Chefs im allgemeinen herzlich wenig bekümmern.

Bezüglich des Fingersatzes machte ich selber bei der Einstudierung von Berlioz' „Fest bei Capulet“ am allerersten Anfang der teilweise chromatischen Geigenphrase die Erfahrung, daß dieselbe nie ganz sauber herauskam, solange auch nur ein Geiger die chromatische Skala durch Auf- und Abrutschen des Fingers erzielte — bis ich endlich vorschrieb, für jede Note einen besonderen Finger zu nehmen. Sogleich hörten die an dieser Stelle so empfindlichen Zwischengeräusche des Herauf- und Herabziehens des Tones auf und die Stelle erschien makellos. Diese Erfahrung veranlaßte mich, folgende sehr rasche Violinpassage in meiner Symphonia domestica:



folgendermaßen zu bezeichnen:
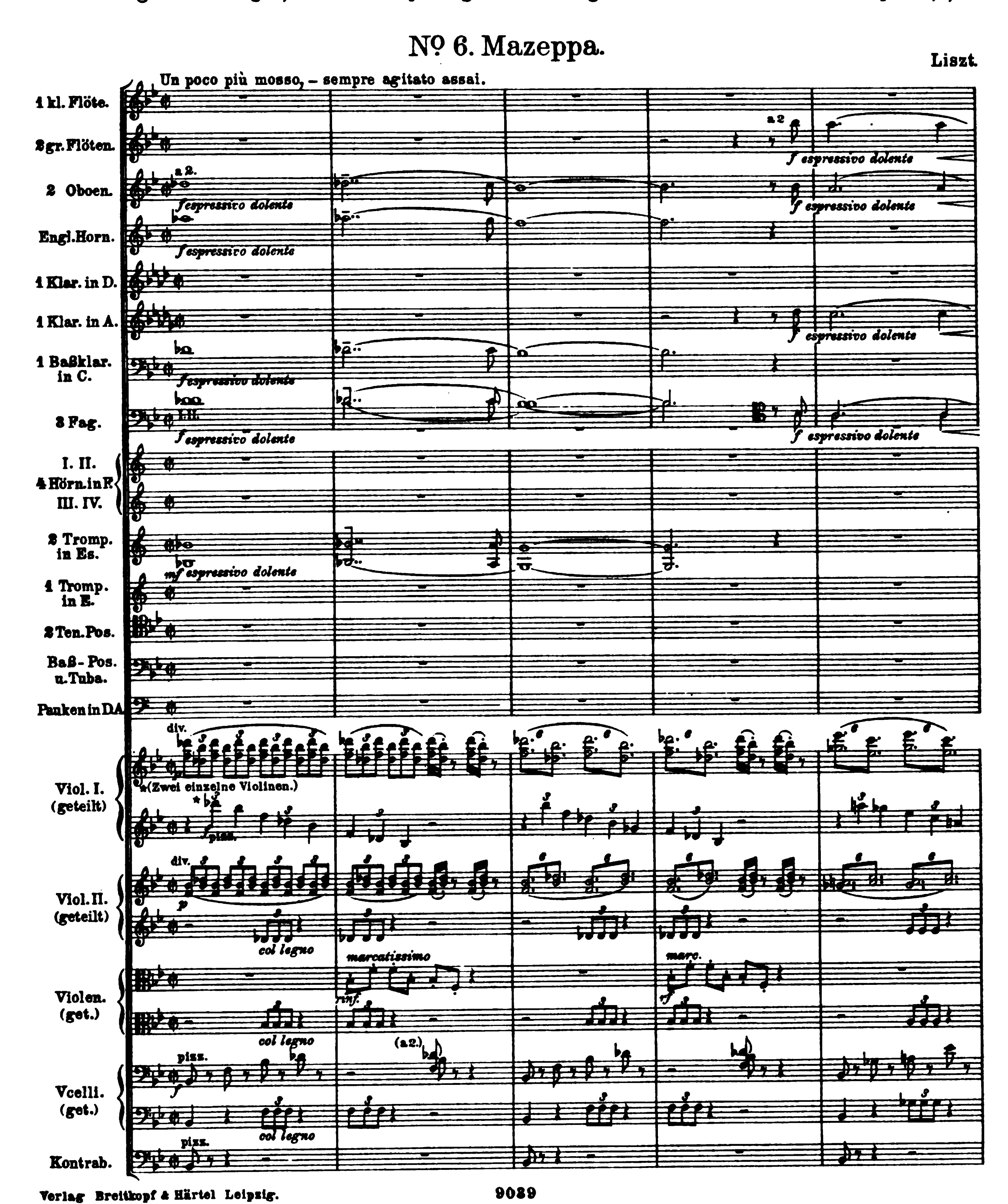


da die Stelle bei dem gewöhnlich von den Geigern genommenen Fingersatze, der beim Heulen des Sturmes der Pastoralsymphonie wohl angebracht ist, absolut undeutlich und verwischt würde.
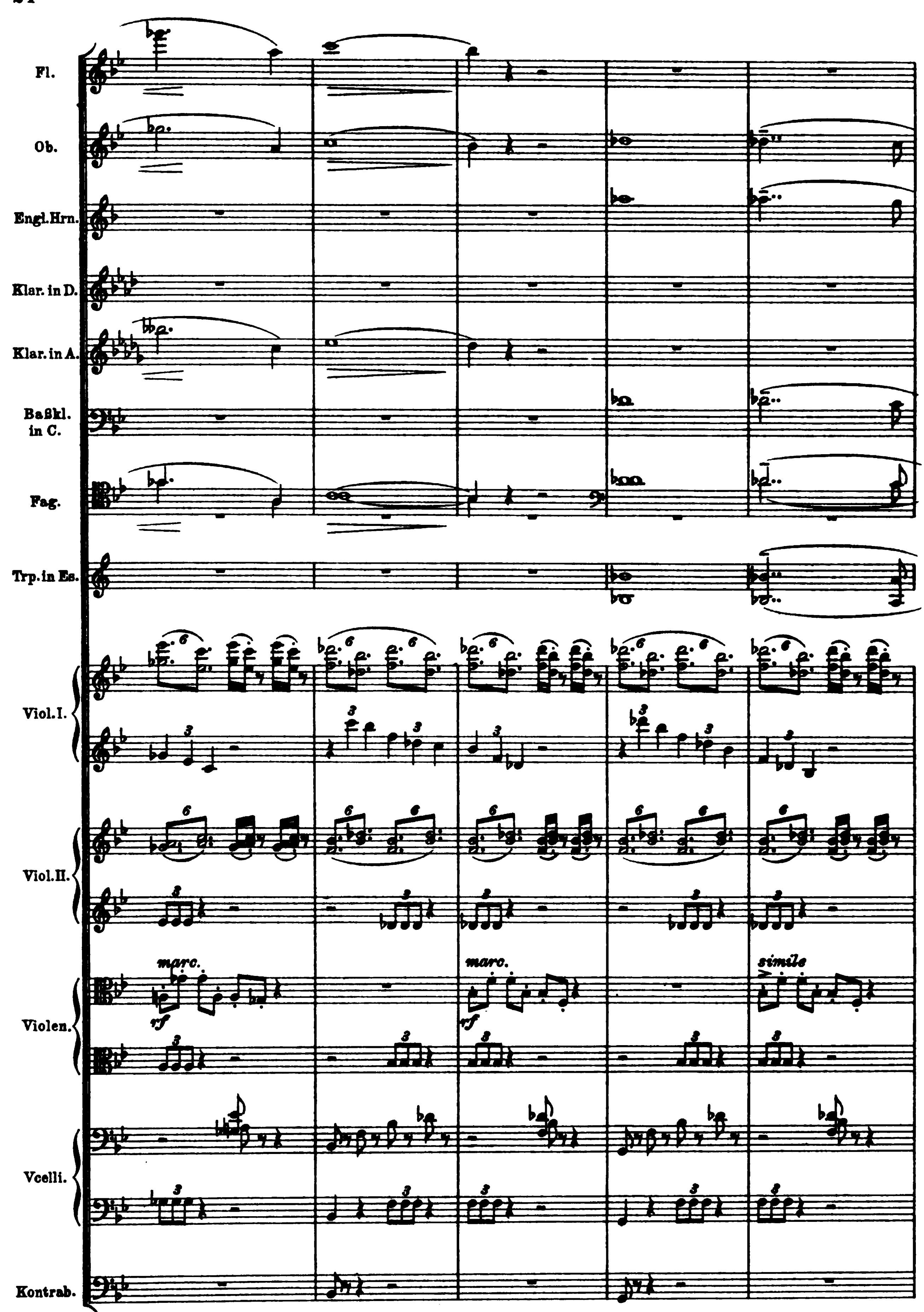
In einem symphonischen Satze, wo sich Fürchterliches mit Groteskem einigt, hat man die Stange des Bogens zum Anschlage auf die Saiten benutzt, ein Verfahren, das mit „col legno"(mit dem Holze) bezeichnet wird. Die Anwendung dieses absonderlichen Mittels darf nur sehr selten geschehen und muss vollkommen begründet sein; übrigens ist sie nur in einem großen Orchester von merklichem Erfolge. Die Bogen, welche dabei jählings auf die Saiten fallen, erzeugen in ihrer Menge eine Art von Knistern, das man bei einer geringeren Anzahl von Violinen kaum bemerken würde, so schwach und kurz ist der Klang in diesem Falle.
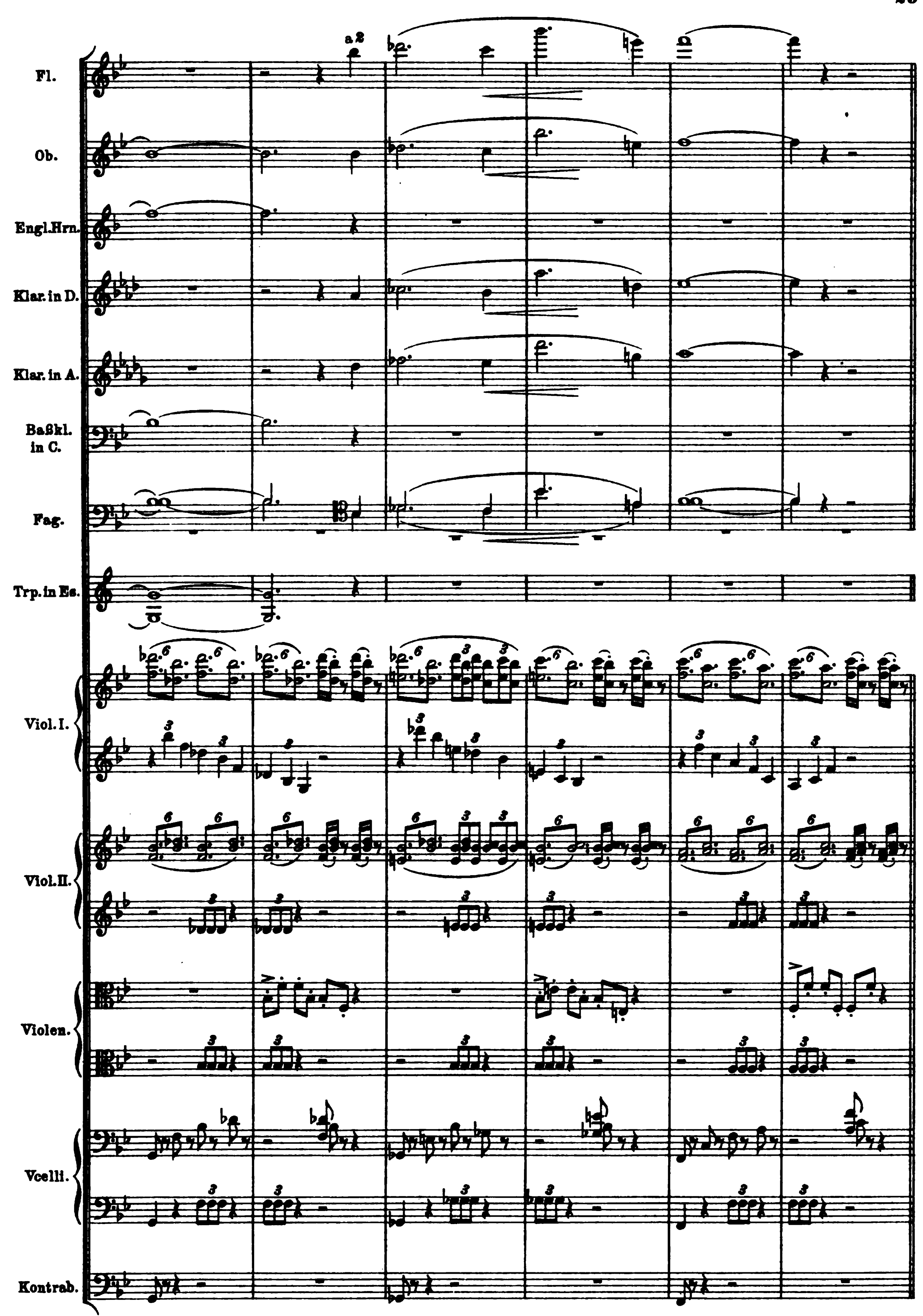
Durch dieses col legno wird in Liszts Mazeppa das Schnauben des Pferdes, in Wagners Siegfried das teuflische Kichern des Mime, in meiner Oper Feuersnot das Knistern brennenden Reisigs versinnbildlicht. (Partiturbeispiele 6, 7, 8.)

Nº 6. Mazeppa.

Liszt.
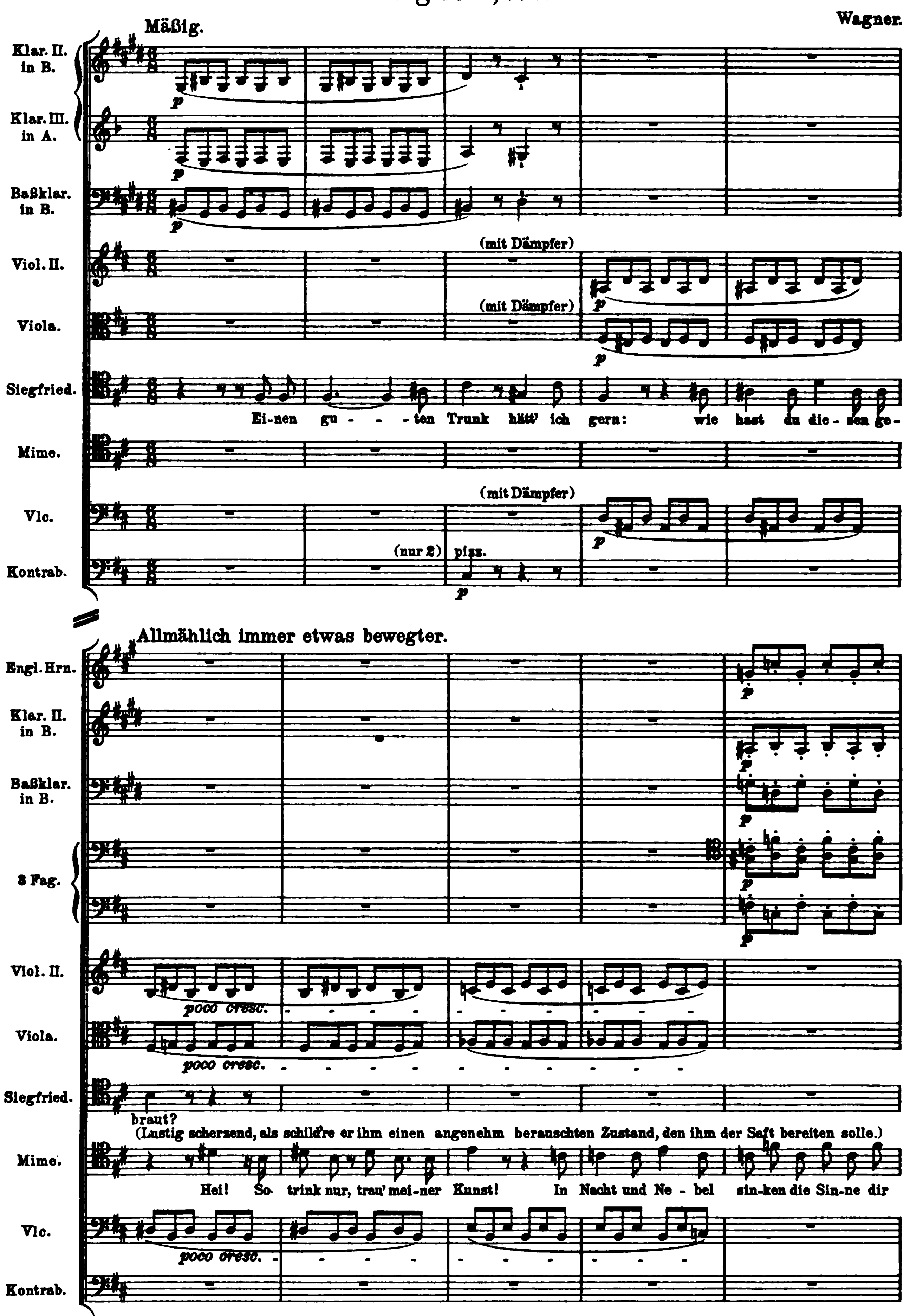



Fl.
Ob.
Engl. Hrn.
Klar. in D.
Klar. in A.
Baßkl. in C.
Fag.
Trp. in Es.
Viol. I.
Viol. II.
marc.
rf
marc.
rf
simile
Violen.
Vcelli.
Kontrab.



Fl.
a2
Ob.
Engl.Hrn.
Klar. in D.
Klar. in A.
Baßkl. in C.
Fag.
Trp. in Es.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Vcelli.
Kontrab.

Nº 7. Siegfried, Akt II.
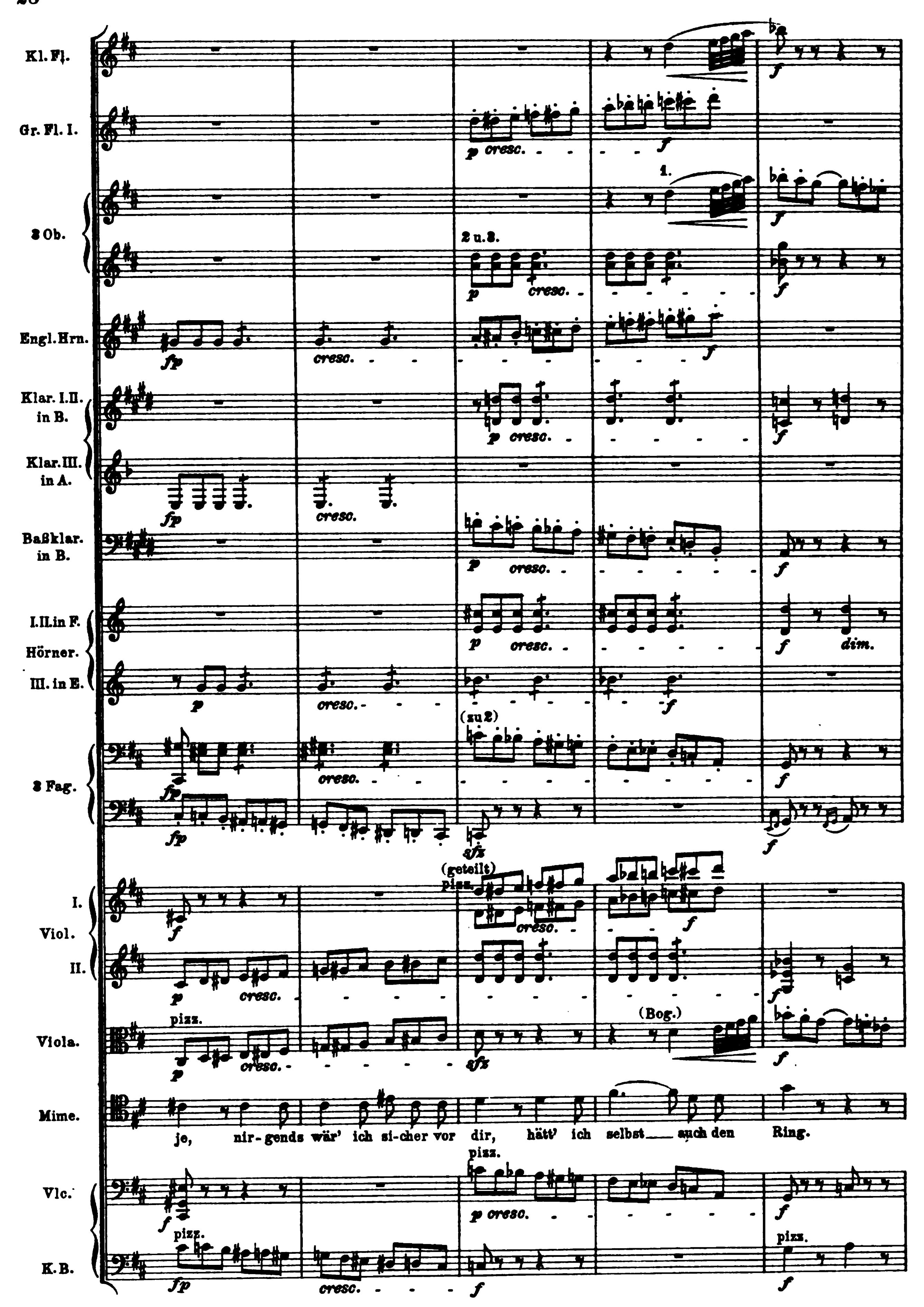
Wagner.
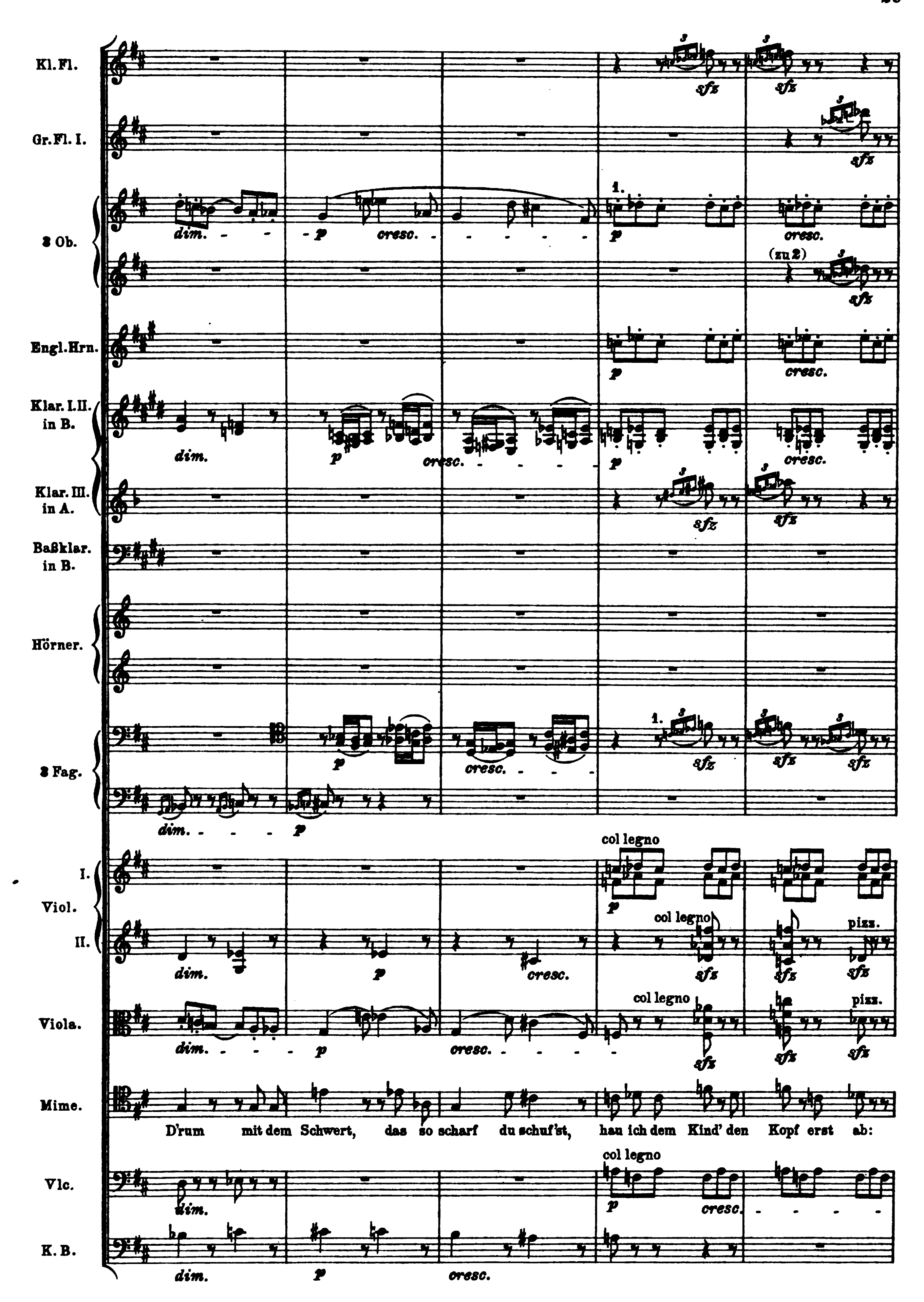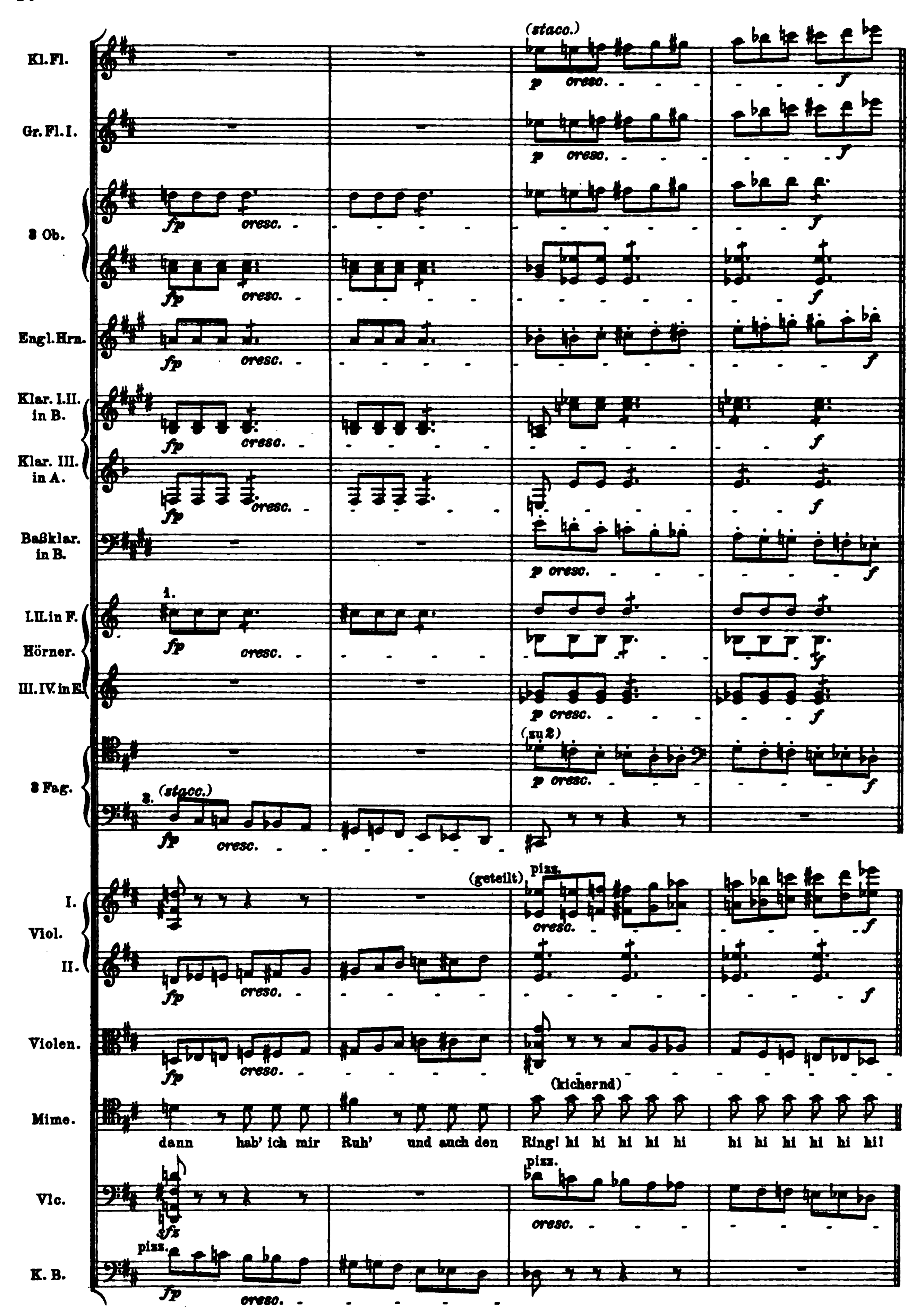




Engl. Hrn. (stacc.) cresc. f
Klar. II. in B. (stacc.) cresc. f
Klar. III. in A. p cresc. f
Baßklar. in B.
3 Fag. cresc. f
Viol. I. (geteilt) (ohne Dämpfer) (col legno) p cresc. f
Viol. II. (ohne Dämpfer) pizz. f p
Viola. (ohne Dämpfer) fz p
Mime. bald; ohne Wach und Wissen stracks streckst du die Glie - der. Liegst du nun da,
Vlc. (ohne Dämpfer) pizz. f p
K. B. (ohne Dämpfer) (col legno) p cresc. f pizz. p (geteilt) (nur 4) (ohne Dämpfer) (col legno) p cresc. f pizz. f p

Engl. Hrn. p cresc.
Klar. II. in B. p cresc.
Klar. III. in A. p cresc.
Fag. I. II. cresc.
Viol. I. (col legno) p cresc.
Viol. II.
Viola. p cresc. p
Mime. leicht könnt ich die Beu - te neh-men und ber - gen; doch er - wach - test du
Vlc. (col legno) p cresc.
K. B. cresc. cresc.
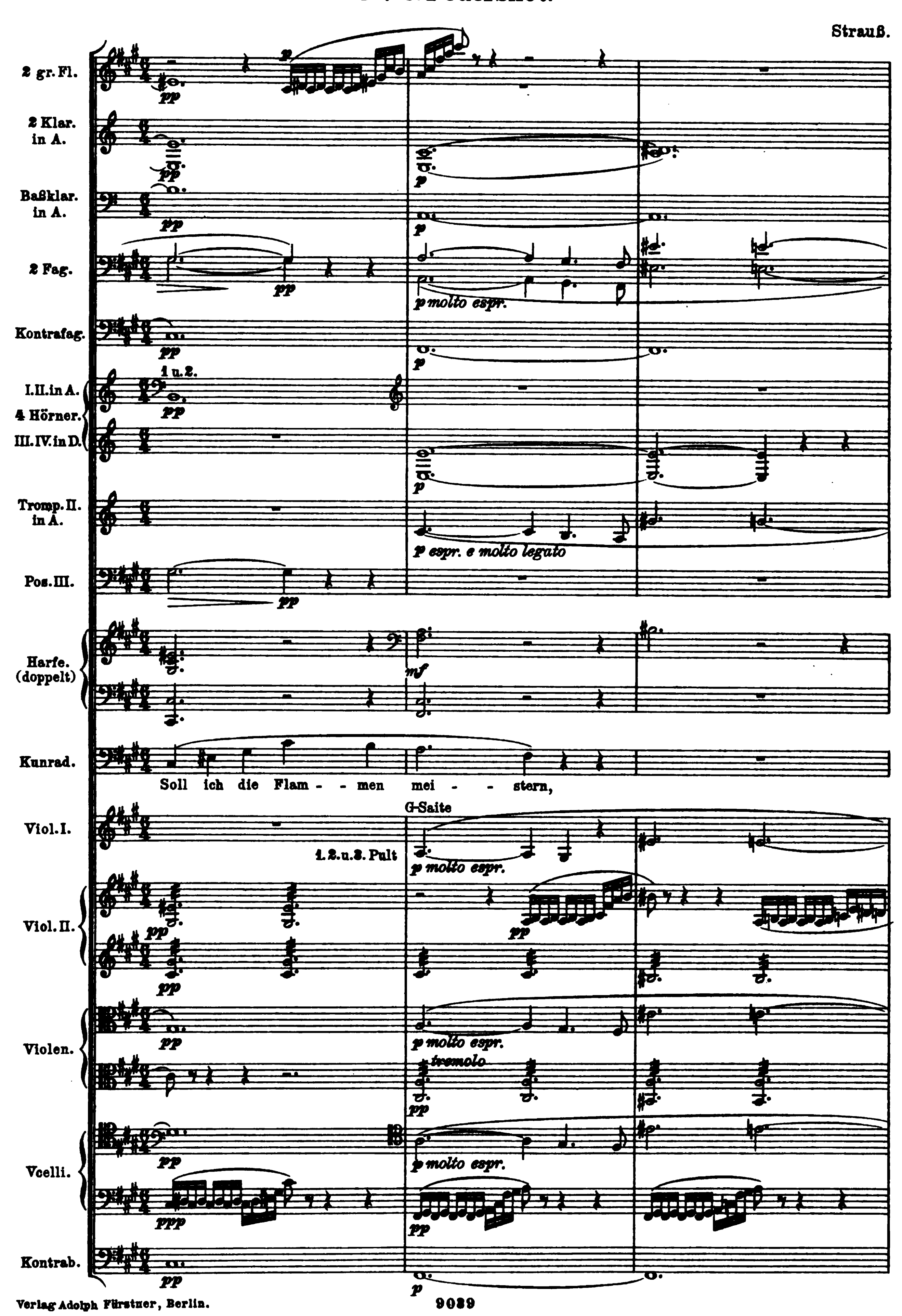

Kl. Fl.
Gr. Fl. I.
1.
3 Ob.
2 u. 3.
Engl. Hrn.
Klar. I. II. in B.
Klar. III. in A.
Baßklar. in B.
I. II. in F.
Hörner.
III. in E.
dim.
(zu 2)
3 Fag.
(geteilt)
pizz.
I.
Viol.
II.
pizz.
(Bog.)
Viola.
Mime.
je, nir-gends wär' ich si-cher vor dir, hätt' ich selbst — auch den Ring.
pizz.
Vlc.
pizz.
pizz.
K. B.
cresc.


Kl. Fl.
Gr. Fl. I.
3 Ob.
Engl. Hrn.
Klar. I. II. in B.
Klar. III. in A.
Baßklar. in B.
Hörner.
3 Fag.
Viol. I.
II.
Viola.
Mime.
Vlc.
K. B.
dim.
p
cresc.
sfz
(zu 2)
col legno
pizz.
D'rum mit dem Schwert, das so scharf du schuf'st, hau ich dem Kind' den Kopf erst ab:
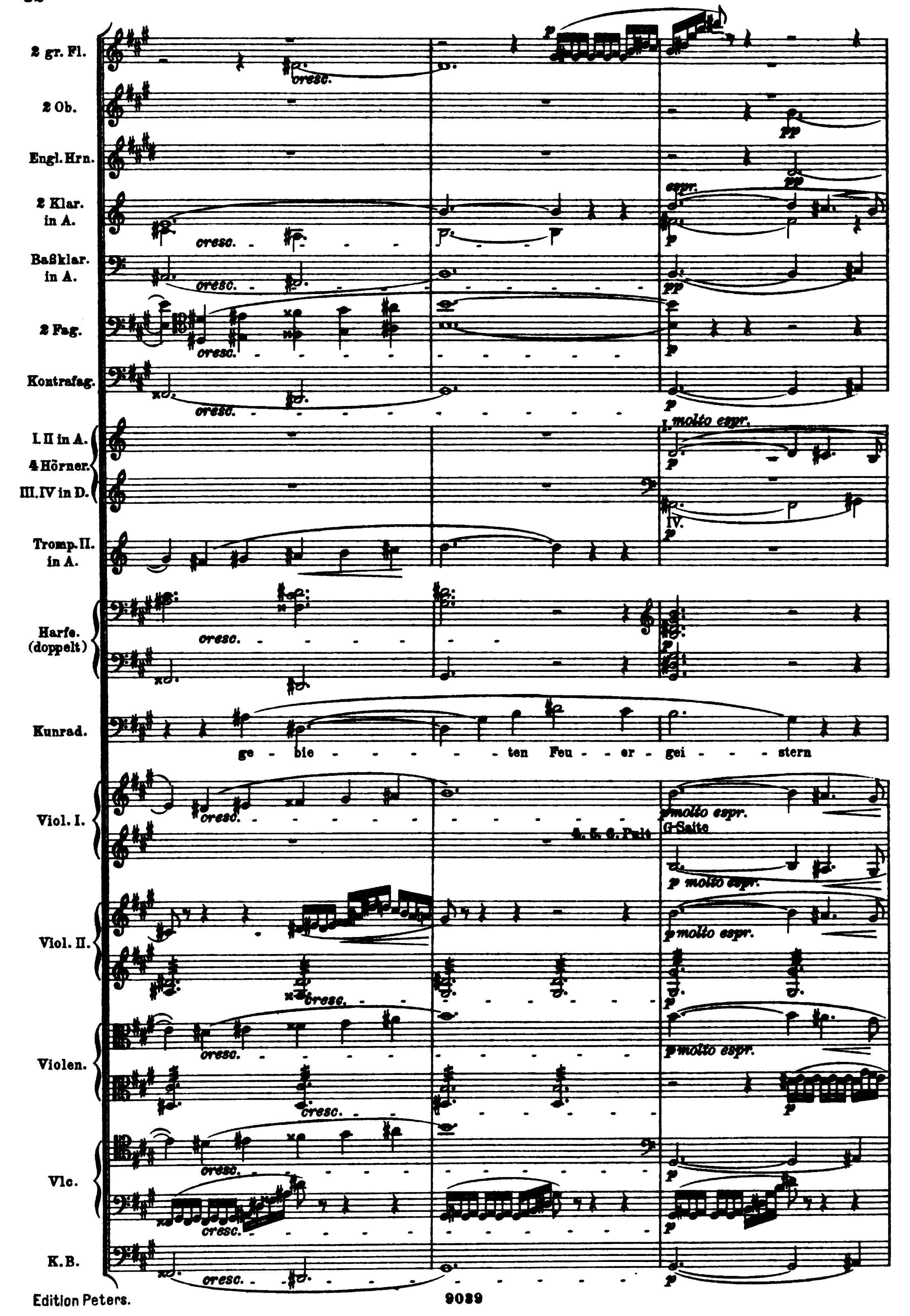

Kl. Fl.
Gr. Fl. I.
3 Ob.
Engl. Hrn.
Klar. I. II. in B.
Klar. III. in A.
Baßklar. in B.
I. II. in F.
Hörner.
III. IV. in E.
3 Fag.
I.
Viol.
II.
Violen.
Mime.
Vlc.
K. B.
(stacc.)
(geteilt)
pizz.
(zu 2)
(kichernd)
dann hab' ich mir Ruh' und auch den Ring! hi hi hi hi hi hi hi hi hi hi hi!
fp
cresc.
sfz
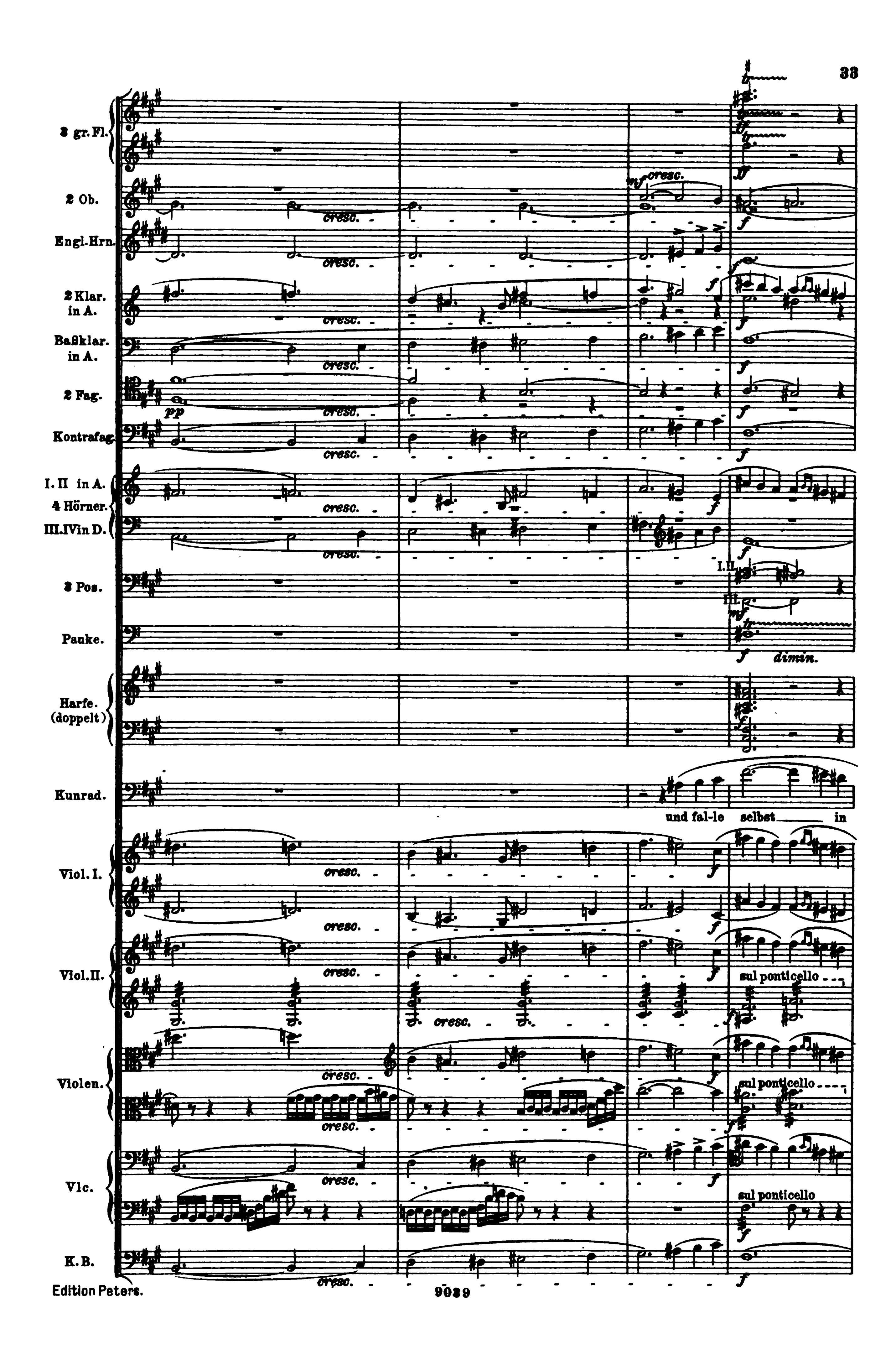
Nº 8. Feuersnot.

Strauß.
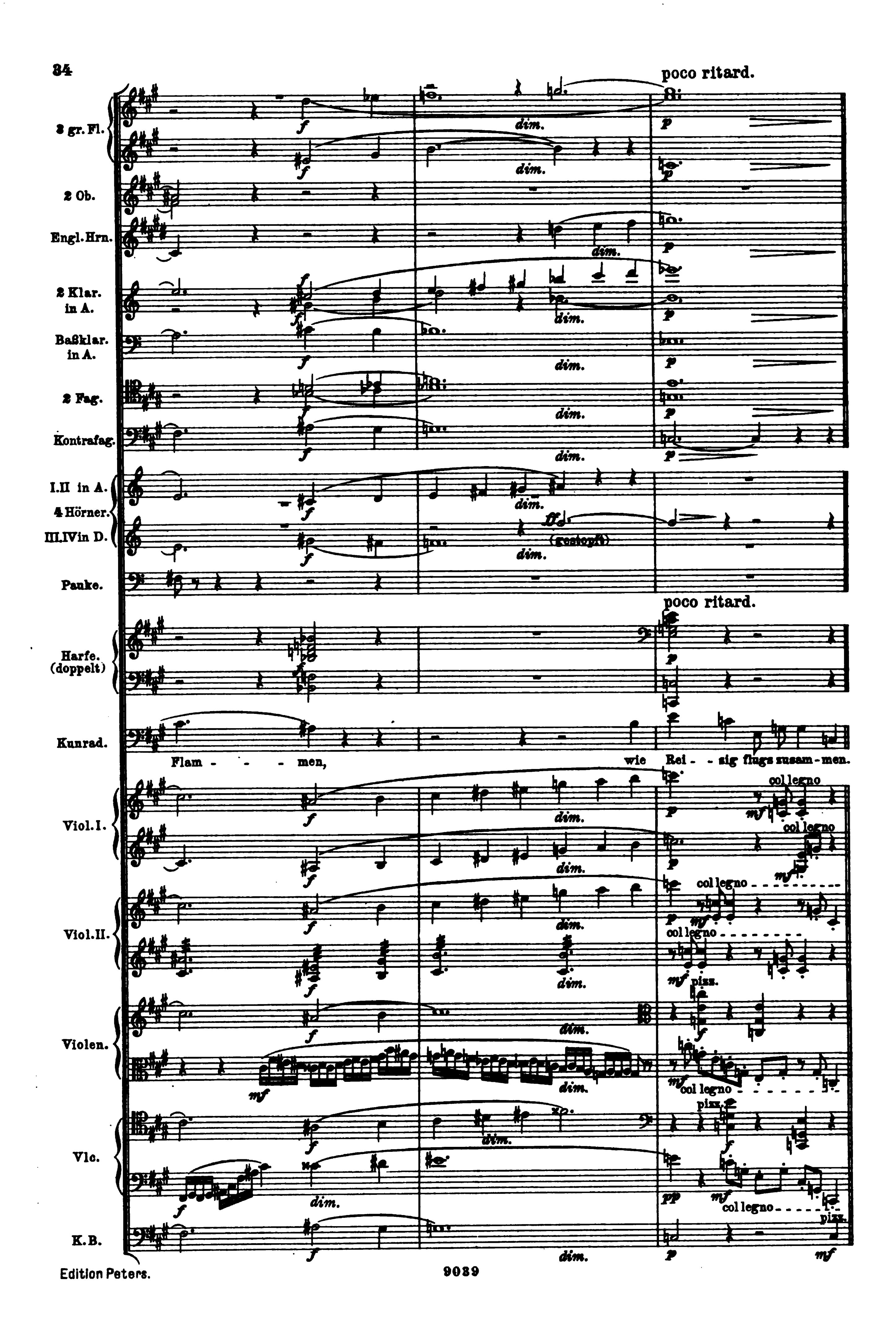


Verlag Adolph Fürstner, Berlin.

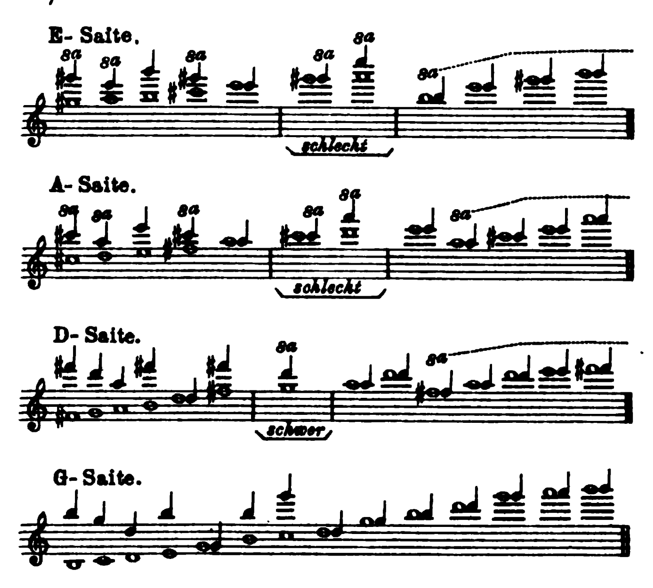

2 gr. Fl.
2 Ob.
Engl. Hrn.
2 Klar. in A.
Baßklar. in A.
2 Fag.
Kontrafag.
I. II in A.
4 Hörner
III. IV in D.
Tromp. II. in A.
Harfe. (doppelt)
Kunrad.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Vlc.
K. B.
cresc.
espr.
molto espr.
ge - bie - - - - - - ten Feu - - er - gei - - - stern
4. 5. 6. Pult
G-Saite



3 gr. Fl.
2 Ob.
Engl. Hrn.
2 Klar. in A.
Baßklar. in A.
2 Fag.
Kontrafag.
I. II in A.
4 Hörner.
III. IV in D.
3 Pos.
Pauke.
Harfe. (doppelt)
Kunrad.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Vlc.
K. B.
cresc.
mf cresc.
pp
ff
f
mf
dimin.
und fal-le selbst in
sul ponticello
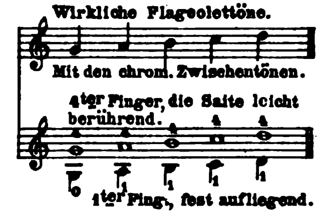

poco ritard.
3 gr. Fl.
2 Ob.
Engl. Hrn.
2 Klar. in A.
Baßklar. in A.
2 Fag.
Kontrafag.
I.II in A.
4 Hörner.
III.IV in D.
Pauke.
poco ritard.
Harfe. (doppelt)
Kunrad.
Flam - - - men, wie Rei - - sig flugs zusam - men.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Vlc.
K. B.
dim.
(gestopft)
col legno
pizz.

Die sogenannten Flageolettöne (sons harmoniques) entstehen, wenn man die Saiten mit den Fingern der linken Hand derartig leicht berührt, daß dieselben in ihrer Länge (an gewissen Schwingungsknoten) zwar geteilt, jedoch nicht, wie bei gewöhnlichen Tönen, irgendwie fest auf das Griffbrett aufgedrückt werden. Diese Flageolettöne haben einen eigentümlichen Charakter geheimnisvoller Zartheit, und die außerordentliche Höhe einiger von ihnen verleiht der Violine nach oben einen ungemein großen Umfang. Man unterscheidet natürliche und künstliche Flageolettöne. Die natürlichen entstehen, wenn man gewisse Punkte der leeren Saiten leicht berührt. Diejenigen, welche am sichersten und klangvollsten auf jeder Saite ansprechen, findet man in folgender Tabelle verzeichnet; die schwarzen (Viertel-) Noten stellen hierbei die wirkliche Tonhöhe der Flageolettöne dar, die weißen (ganzen) Noten dagegen zeigen die Stelle an, wo die leere Saite leicht zu berühren ist.
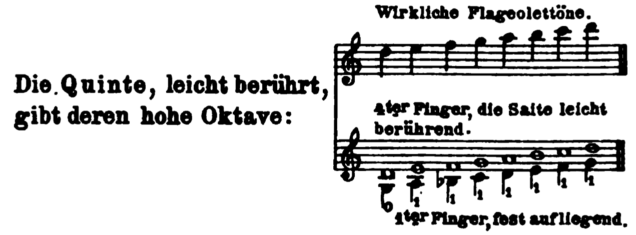


Die künstlichen Flageolettöne erhält man sehr deutlich auf dem ganzen Umfange der Tonleiter, wenn man den ersten Finger, welcher als beweglicher Sattel dient, fest auf die Saite drückt, mit den anderen Fingern aber die betreffenden Punkte der Saite leicht berührt. In den folgenden Beispielen findet man eine Übersicht der leicht zu berührenden Intervalle und der wirklichen Töne, welche dadurch hervorgebracht werden.

Die Oktave, leicht berührt, gibt ihren Einklang:
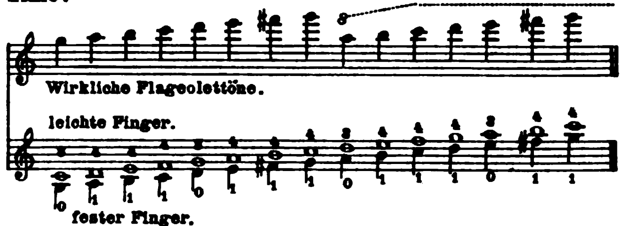


Man bedient sich dieses Fingersatzes seiner Unbequemlichkeit wegen kaum anders als auf der vierten Saite.

Die Quinte, leicht berührt, gibt deren hohe Oktave:



Dieser Fingersatz ist leichter als der vorhergehende und weniger leicht als der folgende.

Die Quarte, leicht berührt, gibt deren hohe Duodezime:



Dieser Fingersatz ist am leichtesten und darum im Orchester vorzuziehen, es sei denn, daß es sich um den wirklichen Klang der Duodezime einer leeren Saite handelte; in diesem Falle ist dem Fingersatz mittelst Quinte der Vorzug zu geben. Um also einzeln für sich ein hohes h hören zu lassen, ist es besser diese Lage zu nehmen: ; die hier benutzte leere E-Saite, deren Quinte (h), leicht berührt, die höhere Oktave der letzteren zu hören gibt, ist wohlklingender als eine Saite, die mit dem ersten Finger fest niedergedrückt werden müßte, wie z. B.:

, was den nämlichen Ton gibt:

Der Fingersatz mittelst berührter großer und kleiner Terz ist sehr wenig im Gebrauch, da hierbei die Flageolettöne viel weniger gut herauskommen.

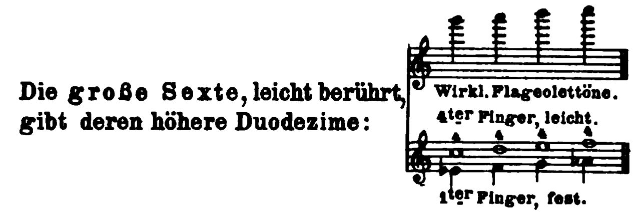
Die große Terz, leicht berührt, gibt deren höhere Doppeloktave:



Die kleine Terz, leicht berührt, gibt deren höhere große Septdezime:



Die große Sexte, leicht berührt, gibt deren höhere Duodezime:



Dieser Fingersatz ist weniger gebräuchlich als der mittelst Berührung der Quarte, trotzdem aber ziemlich gut und oft nützlich.

Ich wiederhole es: die Lagen mit leicht berührter Quarte und Quinte sind bei weitem die vorteilhaftesten.

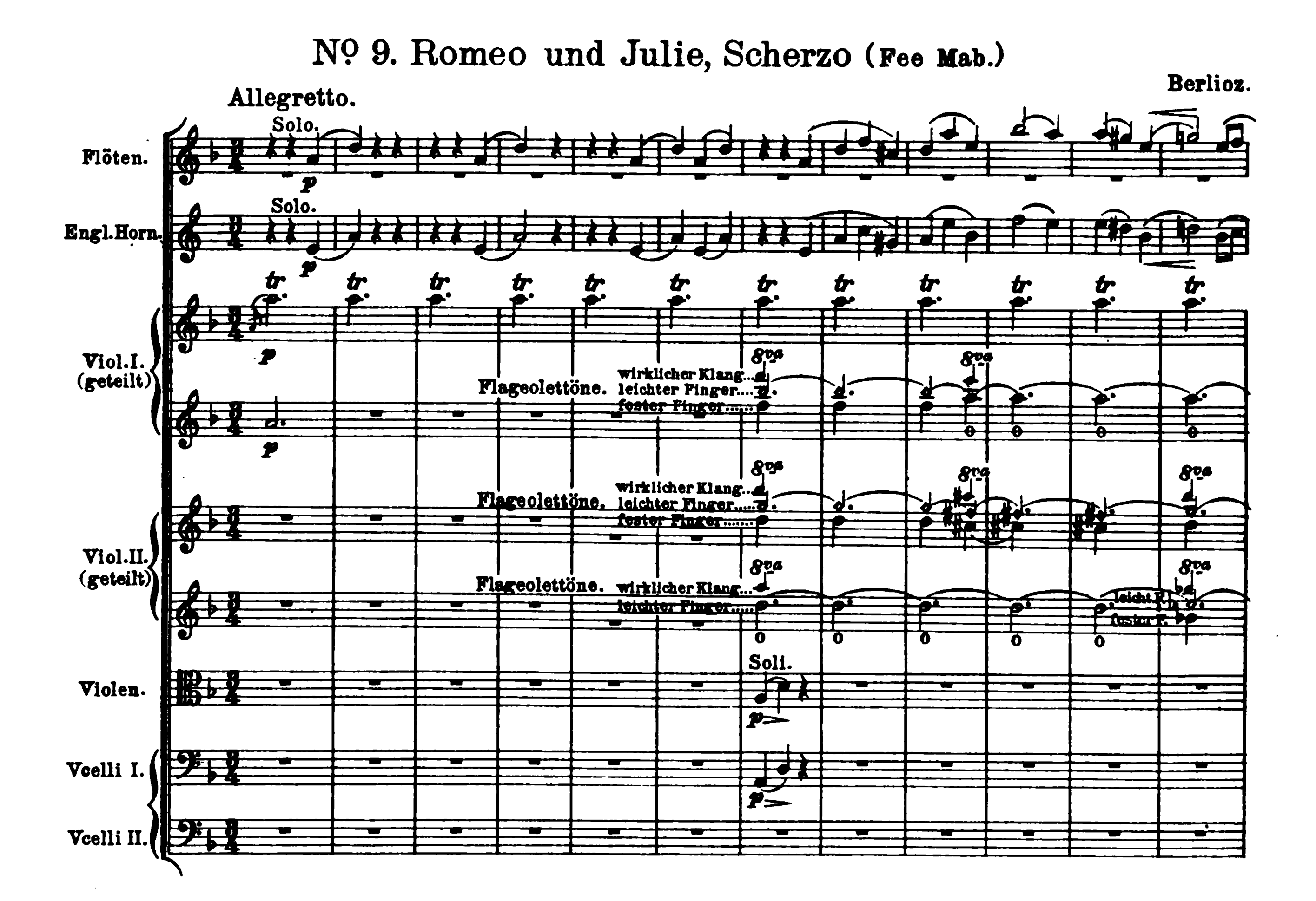
Manche Virtuosen bringen Doppelgriffe in Flageolettönen heraus; allein dieser Effekt ist so schwierig und in Folge dessen so gefährlich, daß man die Autoren davor warnen muß, jemals dergleichen vorzuschreiben.
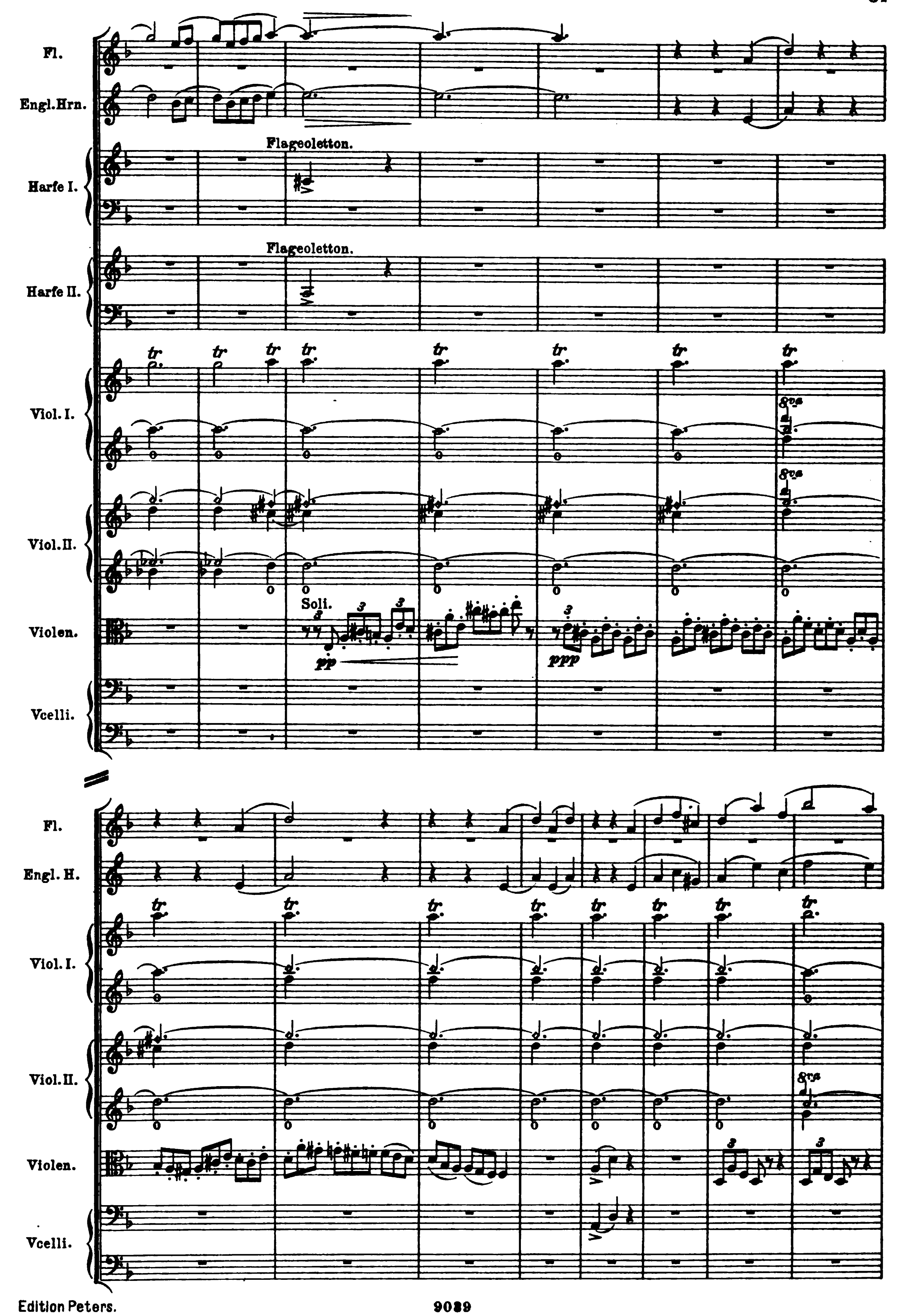
Die Flageolettöne der vierten Saite haben etwas vom Klange der Flöte; für den gesangsmäßigen Vortrag einer langsamen Melodie sind sie vorzuziehen. Sie sind es, die Paganini seiner Zeit mit so wunderbarem Erfolge in dem Gebet aus „Moses" anwendete. Die Flageolettöne der anderen Saiten klingen um so feiner und zarter, je höher sie sind; hierdurch, sowie durch ihren krystallhellen Klang sind sie ganz besonders für jene Akkorde geeignet, die ich feenhaft nennen möchte, das heißt: für Harmonieeffekte, welche unsere Einbildungskraft mit schillernden Träumereien erfüllen, indem sie uns die anmutigsten Gebilde einer dichterischen, übernatürlichen Welt vorzaubern. So gut auch gegenwärtig unsere jungen Violinisten mit ihnen vertraut sein mögen, so darf man sie doch nicht in lebhafter Bewegung anwenden, oder muß wenigstens darauf bedacht sein, ihnen nicht zu schnelle Notenfolgen zu geben, falls man einer guten Ausführung sicher sein will.
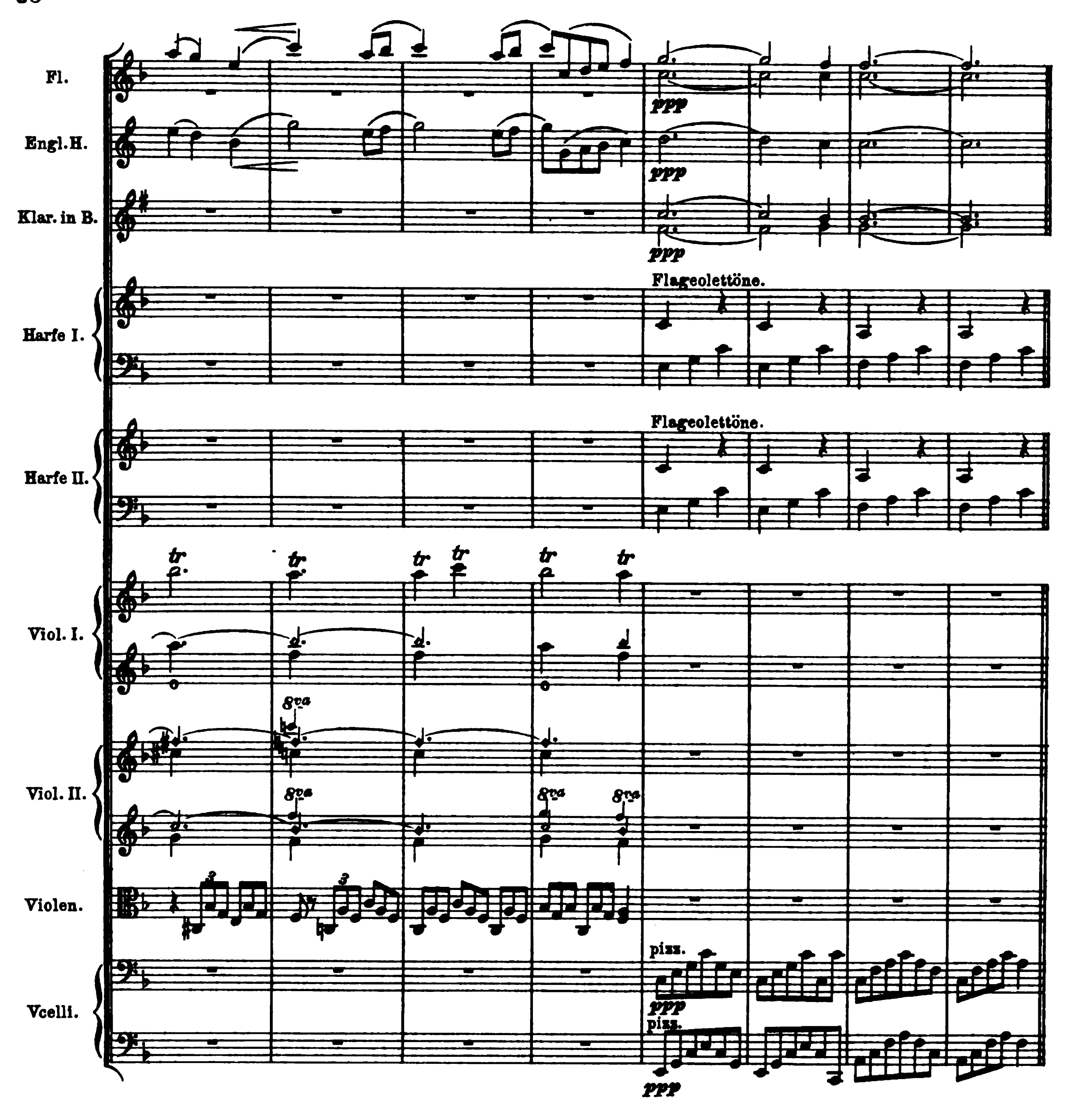
Selbstverständlich ist es dem Komponisten freigestellt, sie je nach der Besetzung der Violinen zwei-, drei- und vierstimmig zu verwenden. Die Wirkung solcher gehaltenen Akkorde ist sehr eindringlich, wenn dieselben durch den Gegenstand des Tonsatzes begründet sind und mit dem übrigen Orchester gut in Übereinstimmung gebracht werden. Ich habe dergleichen Akkorde zum ersten Male, und zwar dreistimmig in dem Scherzo einer Symphonie verwendet, schwebend über einer vierten, nicht im Flageolet gesetzten Violinstimme, die ständig auf der untersten Note zu trillern hat. Die ungemeine Zartheit der Flageolettöne wird bei dieser Stelle noch durch die Anwendung von Dämpfern gesteigert, und, so abgeschwächt, erklingen sie nun in den verschwindenden Höhen der musikalischen Sphäre, wohin mit gewöhnlichen Tönen zu gelangen beinahe unmöglich wäre. (Partiturbeispiel 9.)

Nº 9. Romeo und Julie, Scherzo (Fee Mab.)

Berlioz.




Fl.
Engl. Hrn.
Flageoletton.
Harfe I.
Flageoletton.
Harfe II.
tr
Viol. I.
8va
Viol. II.
Soli.
pp
ppp
Violen.
Vcelli.
Fl.
Engl. H.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Vcelli.
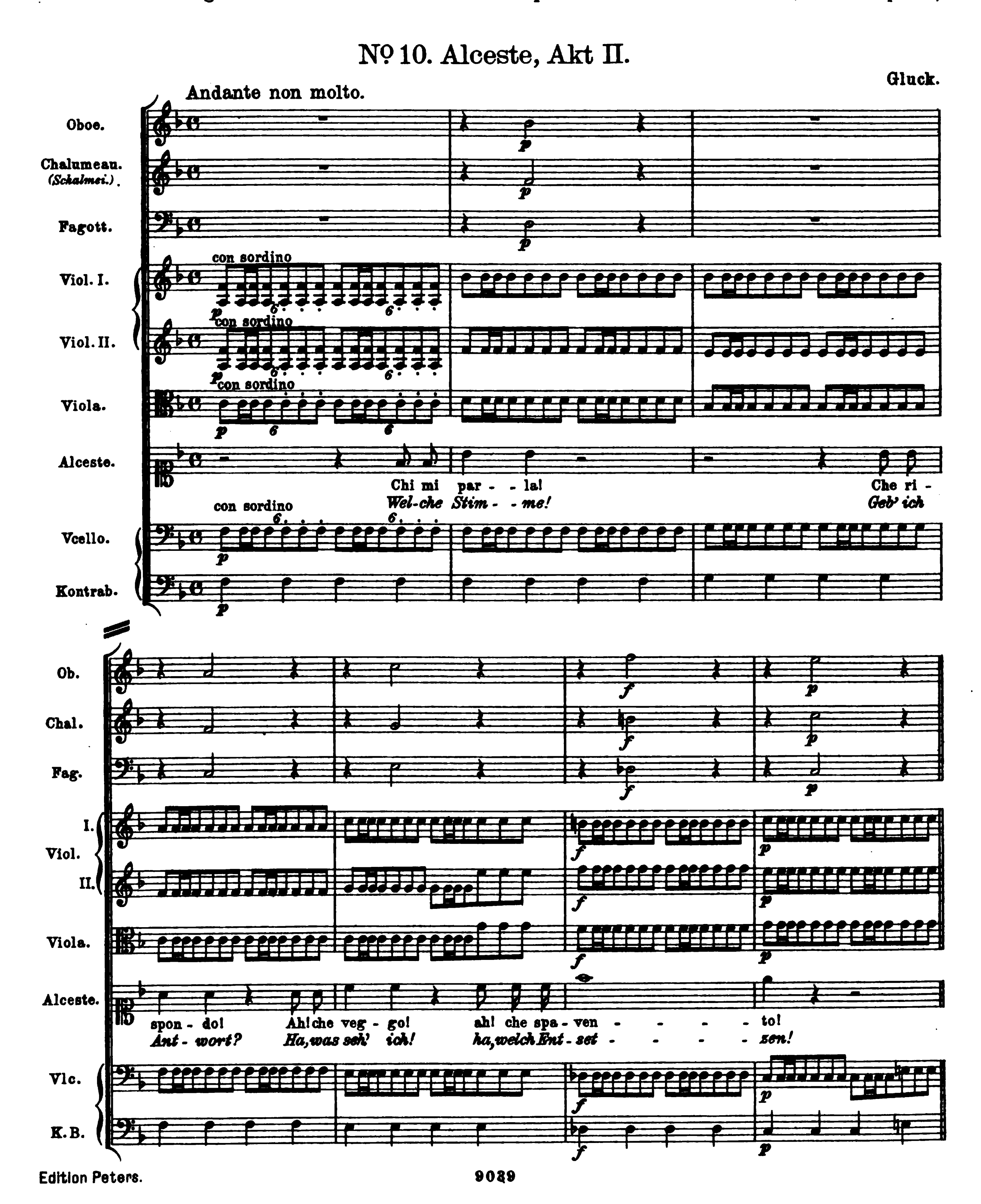


Meiner Ansicht nach ist es unbedingt nötig, bei Aufzeichnung solcher aus Flageolettönen gebildeten Akkorde, durch übereinander gestellte Noten, welche sich in Form und Größe unterscheiden, anzugeben: die Note des die Saite leicht berührenden Fingers und die der wirklichen Tonhöhe (wenn sie eine leere Saite betreffen),—sowie die Note des fest aufzudrückenden Fingers, die des leicht berührenden Fingers und die der wirklichen Tonhöhe, in den anderen Fällen. Es entstehen daraus allerdings zwei bis drei Signaturen für einen einzigen Ton, doch ohne solche Vorsicht könnte die Ausführung leicht zu einem Kauderwälsch werden, in welchem selbst der Autor Mühe haben würde, seine Intentionen wiederzuerkennen.

Ist heute kaum mehr nötig. Das Zeichen 0 über der Note, in ihrer Klang-Höhe, genügt unseren jetzigen Geigern vollkommen zum Hinweis auf die Ausführung als Flageoletton. Die frühere Notierung ergibt in der Partitur ein zu schwer zu entzifferndes Bild.

Die Dämpfer (Sordinen) sind kleine hölzerne Geräte, die man auf dem Steg der Streichinstrumente befestigt, um deren Klangfülle abzuschwächen: sie geben denselben zugleich einen traurigen, geheimnißvollen, sanften Ausdruck, der häufig und mit Glück in allen Gattungen der Musik zu verwenden ist. Im allgemeinen bedient man sich der Dämpfer besonders gern bei langsamen Sätzen; sie sind jedoch, wenn der Gegenstand des Stückes darauf hinweist, ebenso gut für schnelle und leichte Tongebilde, oder für Begleitungen von beschleunigtem Rhythmus zu gebrauchen. Gluck hat dies in seinem erhabenen Monologe der italienischen Alceste „Chi mi parla" vortrefflich bewiesen. (Partiturbeispiel 10.)

Nº 10. Alceste, Akt II.
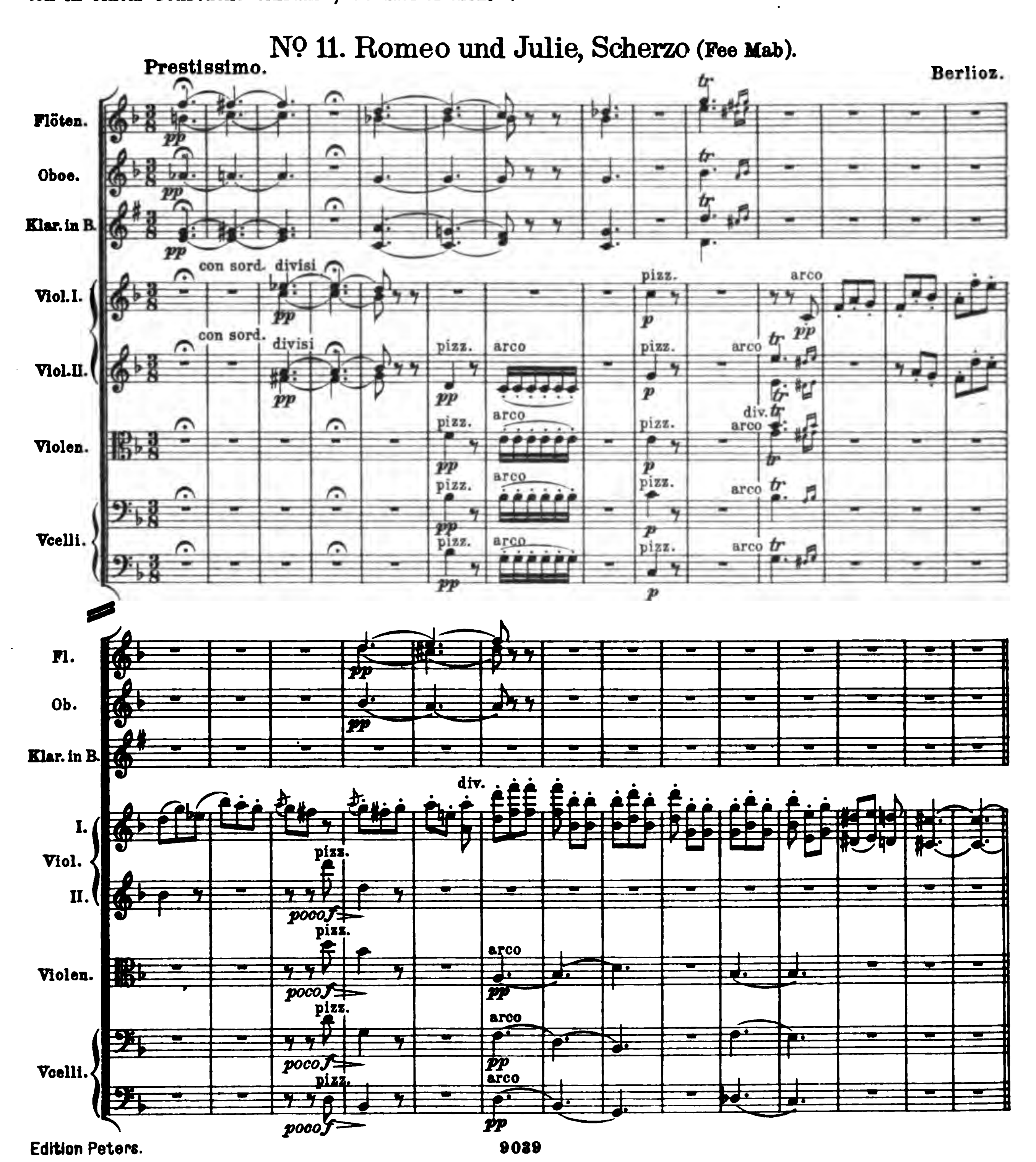
Gluck.



Wenn man Dämpfer anwendet, so läßt man sie gewöhnlich vom ganzen Streichorchester nehmen; häufiger jedoch, als man denkt, treten Umstände ein, wo die Dämpfer, wenn nur von einem Teile (den ersten Violinen z. B.) genommen, der Instrumentation durch die Mischung der hellen und gedämpften Töne eine ganz eigentümliche Färbung geben. Auch kommt es vor, daß der Charakter der Melodie so abweichend von dem der Begleitungsstimmen ist, daß man ihm durch Anwendung des Dämpfers Rechnung tragen muß.

Wenn der Komponist den Gebrauch der Dämpfer (den er mit den Worten con sordini anzeigt) mitten in einem Tonstücke einführt, so darf er nicht vergessen, den Spielern die nötige Zeit zu geben, um dieselben nehmen und aufstecken zu können; er muß demnach vorsorglich den Violinstimmen eine Pause gewähren, die ungefähr der Dauer von zwei Takten zu vier Vierteln im Tempo Moderato gleichkommt. Dagegen braucht die Pause nicht so lang zu sein, wenn die Worte senza sordini anzeigen, daß die Dämpfer wieder entfernt werden sollen, denn dies kann in weit kürzerer Zeit geschehen. Der plötzliche Übergang von solch' gedämpften Tönen zu den hellen, natürlichen (ohne Dämpfer), ist bei starker Besetzung der Violinen bisweilen von außerordentlicher Wirkung. (Partiturbeispiel 11.)

Nº 11. Romeo und Julie, Scherzo (Fee Mab).



Im dritten Akt der Meistersinger (Szene zwischen Sachs und Walther) wird die Stimmung des traumbefangenen Walther im Gespräch mit Sachs ebenso einfach wie genial (meistens synonima) durch den Eintritt der zweiten Violinen mit Dämpfern getroffen. Ein ebenfalls wunderbares Beispiel bietet die Schluß-Szene im Tristan, da wo sich Isolde aus der Ohnmacht der Verzweiflung zur letzten, weltentrückten Vision erhebt: über gedämpften Hörnern intonieren die ersten Violinen con sordini, nachdem diese lange geschwiegen und den ungedämpften zweiten Violinen die Führung überlassen haben, vor BrangänensWorten: „sie wacht, sie lebt" das Thema von Isoldens Liebestod.
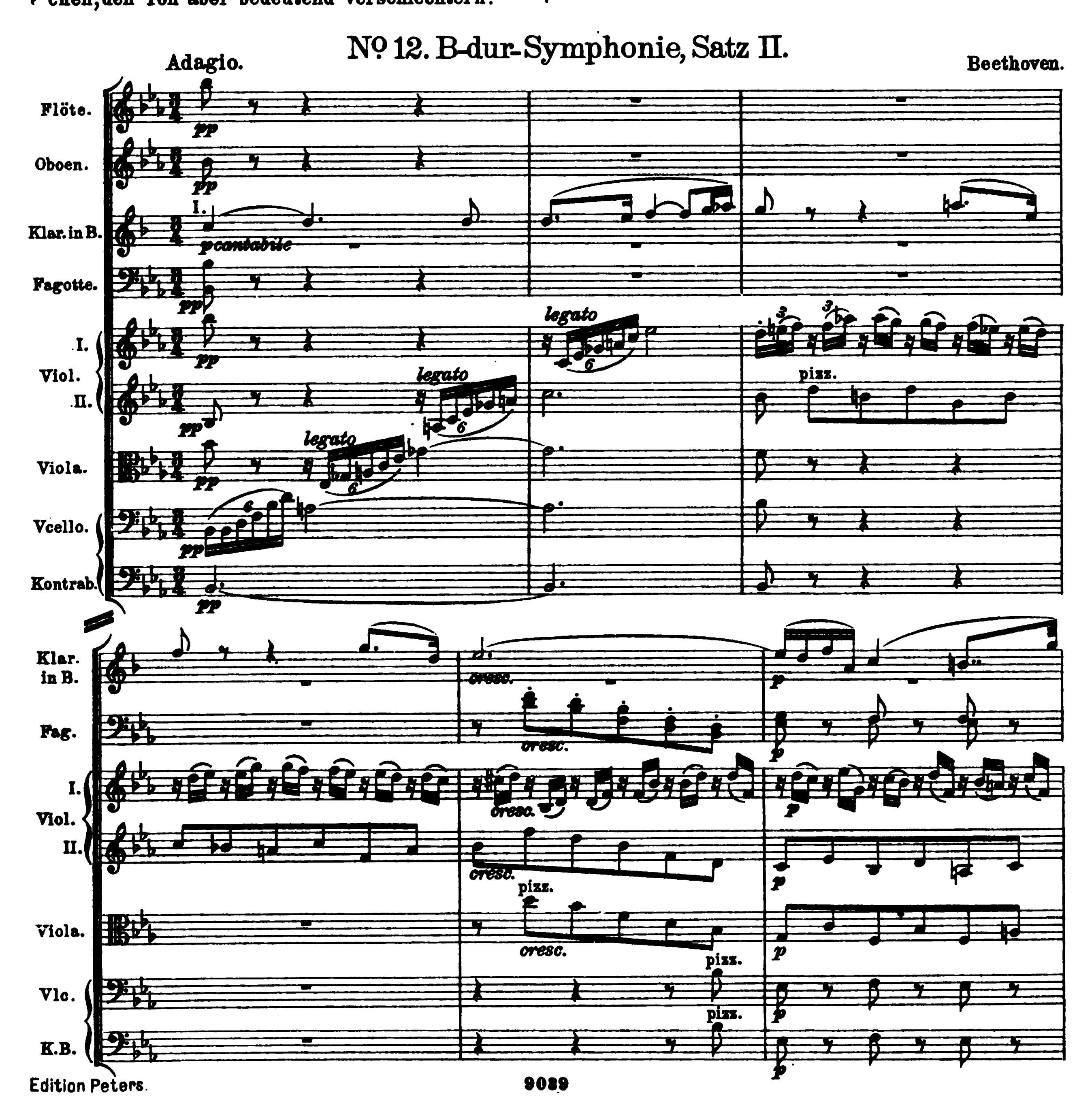
Die Art der Thematik, Farbengebung und die Tiefe der poetischen Idee vereinigen sich zu einer der erhabensten Wirkungen. —
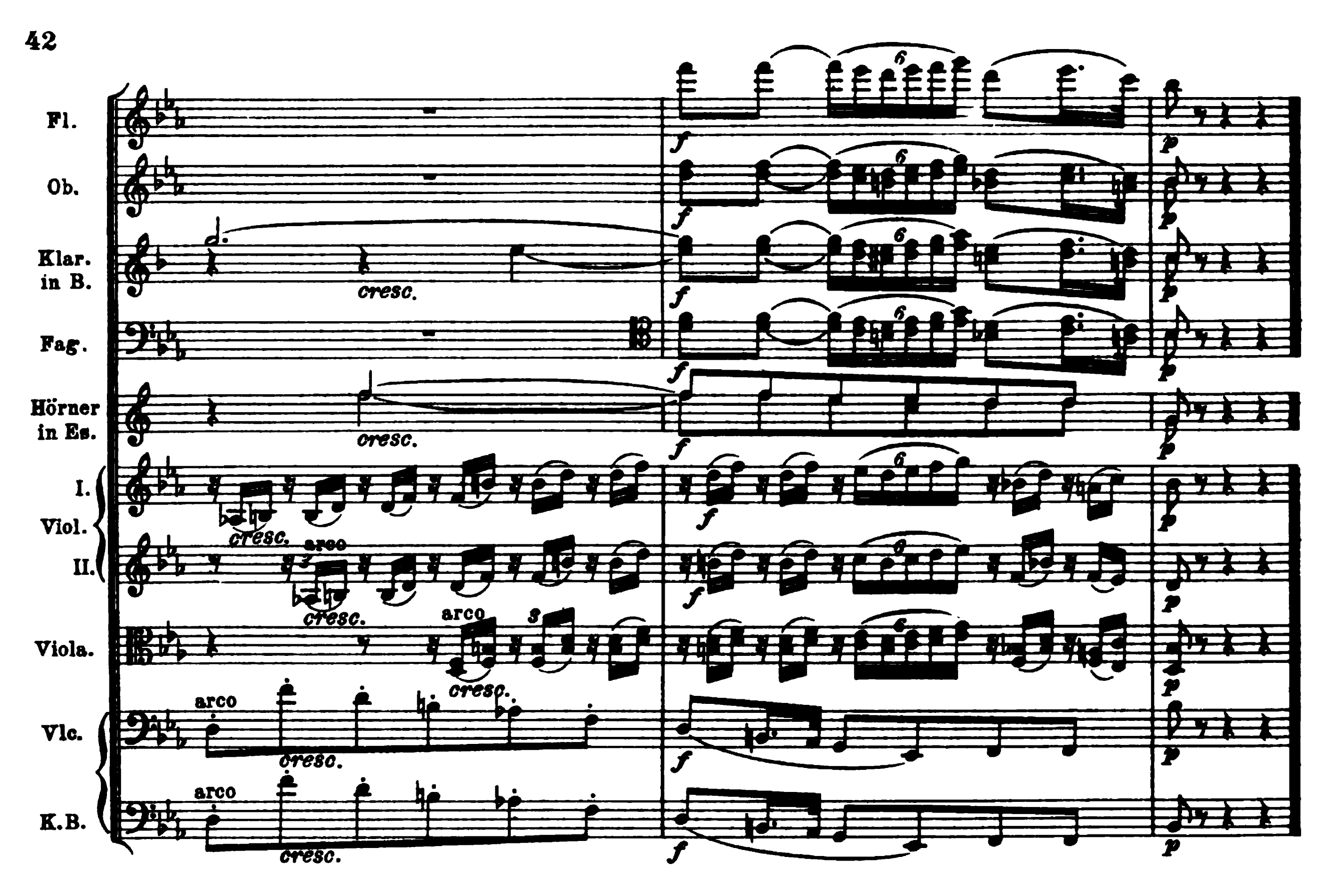
Es gibt neue Dämpfer, die am unteren Teil des Steges befestigt und nur aufgeklappt zu werden brauchen, den Ton aber bedeutend verschlechtern.

Noch ist das Pizzikato (Zupfen der Saiten) zu erwähnen, das bei den Streichinstrumenten allgemein gebräuchlich ist. Die hierdurch erlangten Töne bewirken Begleitungsarten, welche bei den Sängern sehr beliebt sind, weil sie die Stimme nicht verdecken; auch in Instrumentalsätzen und selbst bei kraftvollen Ausbrüchen des Orchesters spielen sie eine große Rolle, sei es, daß sie in der ganzen Gesamtheit der Streichinstrumente, oder nur in einer oder zwei Stimmen derselben zur Anwendung kommen.
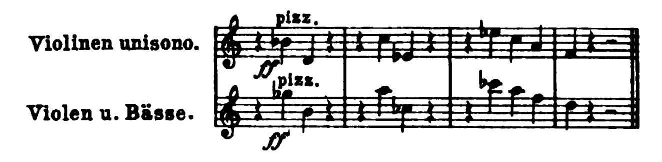
Das Adagio der B-dur-Symphonie von Beethoven bietet ein reizendes Beispiel vom Gebrauche des Pizzikato bei den zweiten Violinen, Violen und Bässen, während die ersten Violinen mit dem Bogen gespielt werden. Diese kontrastierenden Klänge vermählen sich bei dieser Stelle in wahrhaft wundervoller Weise mit den melodischen Seufzern der Klarinette, deren Ausdruck sie noch erhöhen. (Partiturbeispiel 12.)

Nº 12. B-dur-Symphonie, Satz II.
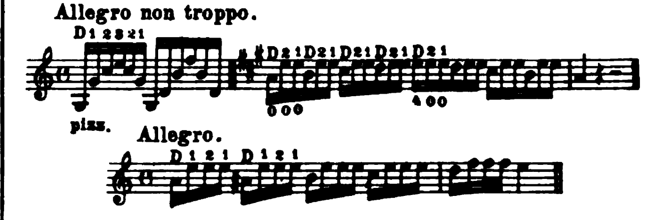




Wendet man das Pizzikato im Forte an, so gilt im allgemeinen die Regel, es weder zu hoch, noch zu tief zu legen; die Töne der äußersten Höhe sind grell und trocken, die der Tiefe dagegen zu dumpf. Bei einem kräftigen Tutti der Blasinstrumente wird demnach ein Pizzikato von sämtlichen Streichinstrumenten, wie das folgende, einen sehr bemerkbaren Eindruck hervorbringen.



Die zwei-, drei- und vierstimmigen Pizzikato-Griffe sind im Fortissimo gleichfalls von Nutzen; der eine Finger, dessen die Spieler sich dabei bedienen, streift so rasch über die Saiten, daß diese beinahe im gleichen Augenblicke erklingen und alle auf einmal gefaßt zu werden scheinen. Die verschiedenen Arten von Pizzikato-Begleitungen im Piano sind stets von anmutiger Wirkung; sie gewähren dem Zuhörer gewissermaßen Erholung und geben, wenn man nicht übermäßigen Gebrauch davon macht, der Färbung des Orchesters eine angenehme Abwechslung.

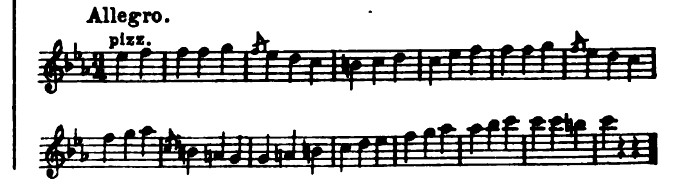
In Zukunft wird man mit dem Pizzikato ohne Zweifel noch viel originellere und anziehendere Wirkungen zu erzielen wissen, als dies gegenwärtig der Fall ist. Die Violinspieler, welche das Pizzikato nicht als wesentlichen Bestandteil der Kunst des Violinspiels anzusehen pflegen, haben sich bis jetzt kaum ernstlich damit befaßt. Sie sind nur gewöhnt, das Pizzikato mit Daumen und Zeigefinger auszuführen und können infolgedessen weder Passagen noch Arpeggien schneller als in Sechzehntelnoten eines Viervierteltaktes in sehr mäßigem Tempo spielen. Wenn sie statt dessen den Bogen bei Seite legten, die rechte Hand mit dem kleinen Finger auf den Körper des Instrumentes aufstützten und wie die Gitarrespieler sich gleichzeitig des Daumens und der anderen drei Finger bedienten, so würden sie sehr bald die Geschicklichkeit erlangen, Passagen pizzikato auszuführen, wie sie das nächste Beispiel enthält und wie sie zur Zeit noch unmöglich sind.

(Die über den Noten befindlichen Ziffern gelten für die Finger der rechten Hand, welche das Pizzikato ausführen; der Buchstabe D zeigt den Daumen an.



Das zwei- oder dreifach schnell wiederholte Anschlagen der höheren Noten in den beiden letzten Abschnitten dieses Beispiels wird ungemein leicht, wenn man den Zeige- und Mittelfinger abwechselnd auf der nämlichen Saite dazu benutzt.

Kleine gebundene Vorschlagsnoten sind im Pizzikatospiel keineswegs unausführbar. Die folgende Stelle aus dem Scherzo der C-moll-Symphonie von Beethoven wird immer sehr gut ausgeführt.
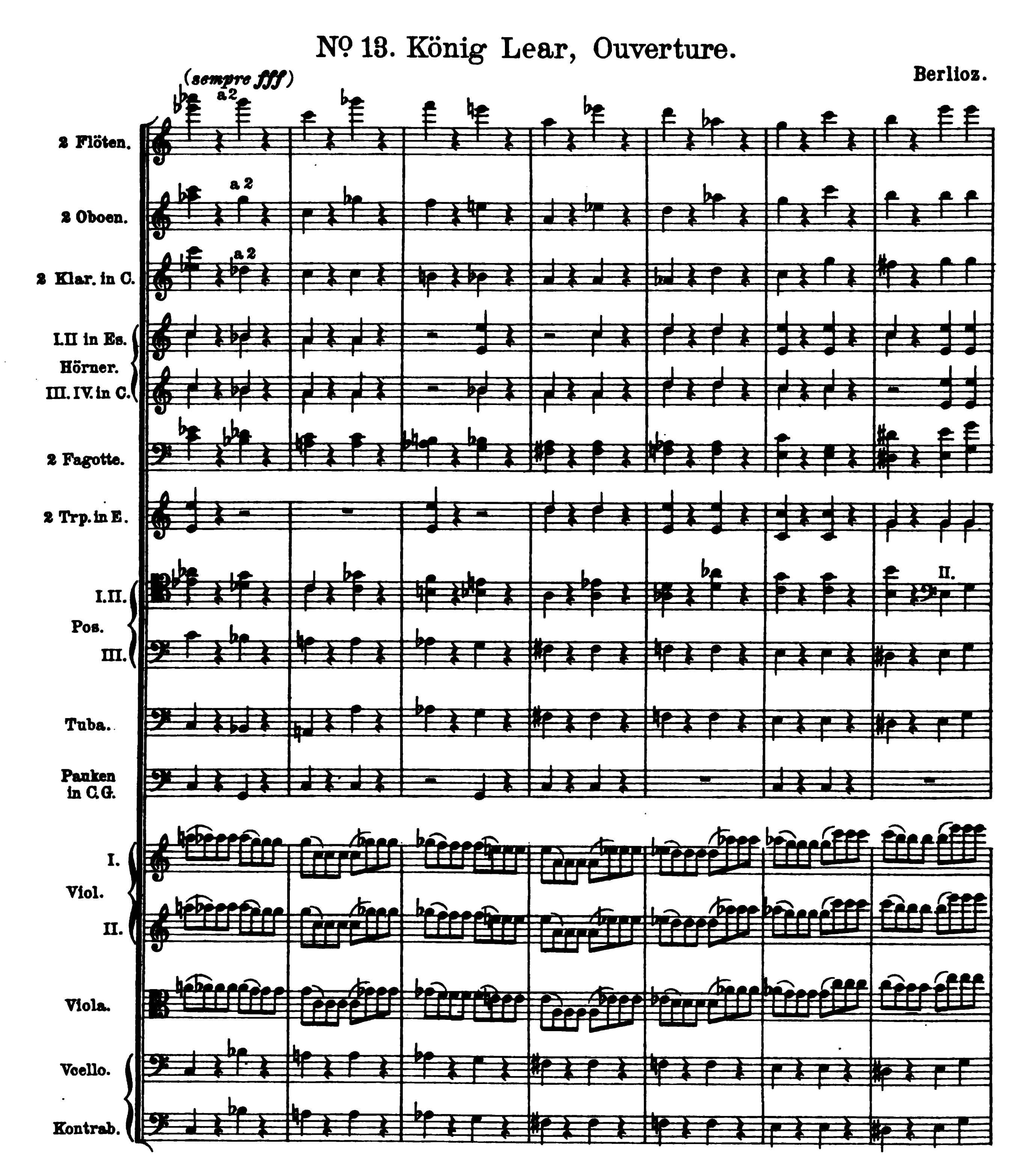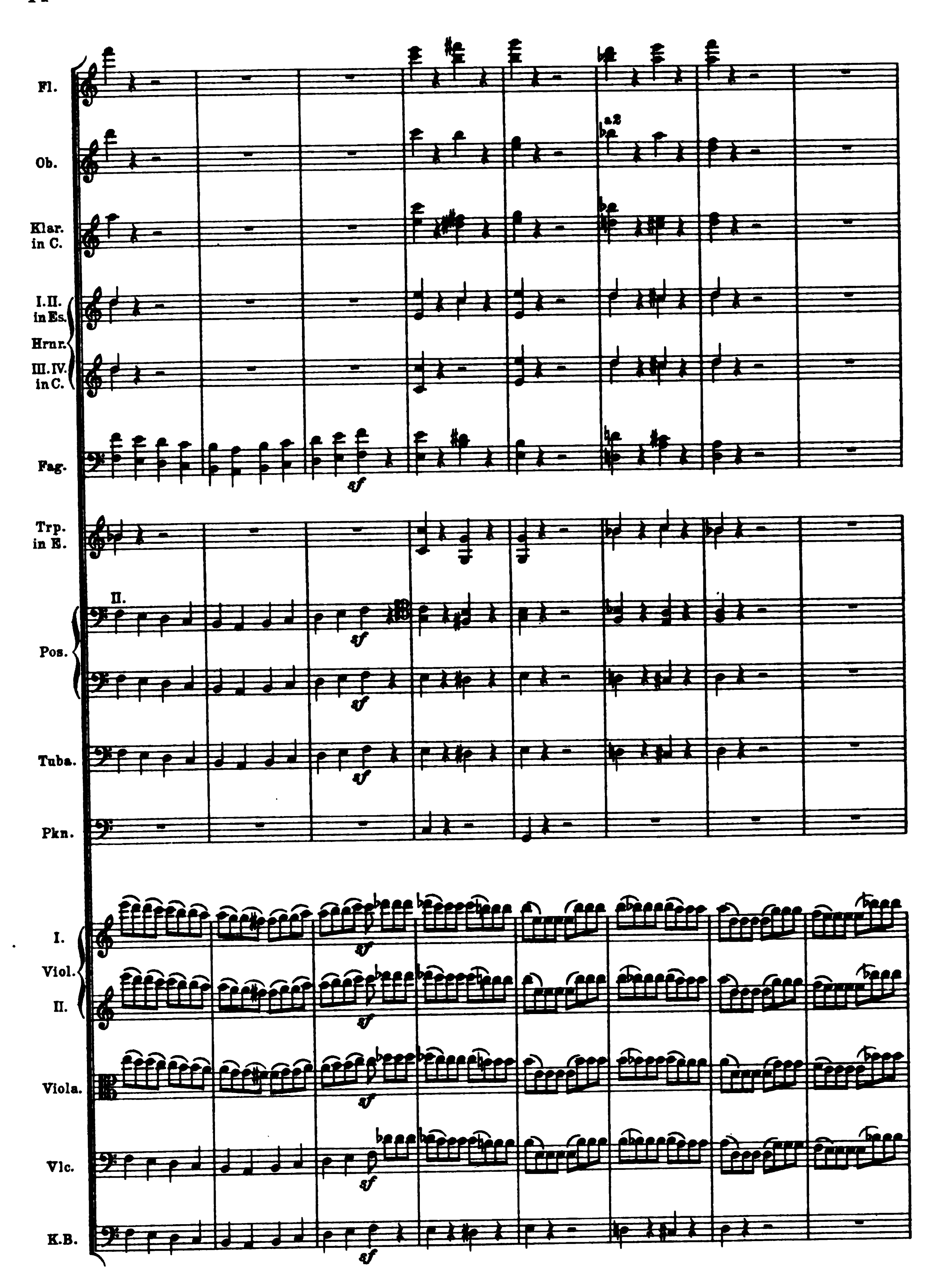


Einige unserer jungen Violinspieler haben von Paganini die schnell absteigenden Pizzikato-Tonleitern gelernt, wobei die Saiten mit den Fingern der linken Hand, die sich fest an den Hals des Instrumentes stützt, gerrissen, und die so (immer mit der linken Hand) pizzikato gespielten Stellen bald mit vom Bogen angestrichenen Tönen untermischt, bald sogar auch zur Begleitung einer vom Bogen gespielten Melodie verwendet werden. Diese verschiedenen Spielarten werden ohne Zweifel mit der Zeit allen Spielern geläufig werden; dann wird es auch möglich sein, für die Komposition Nutzen daraus zu ziehen.
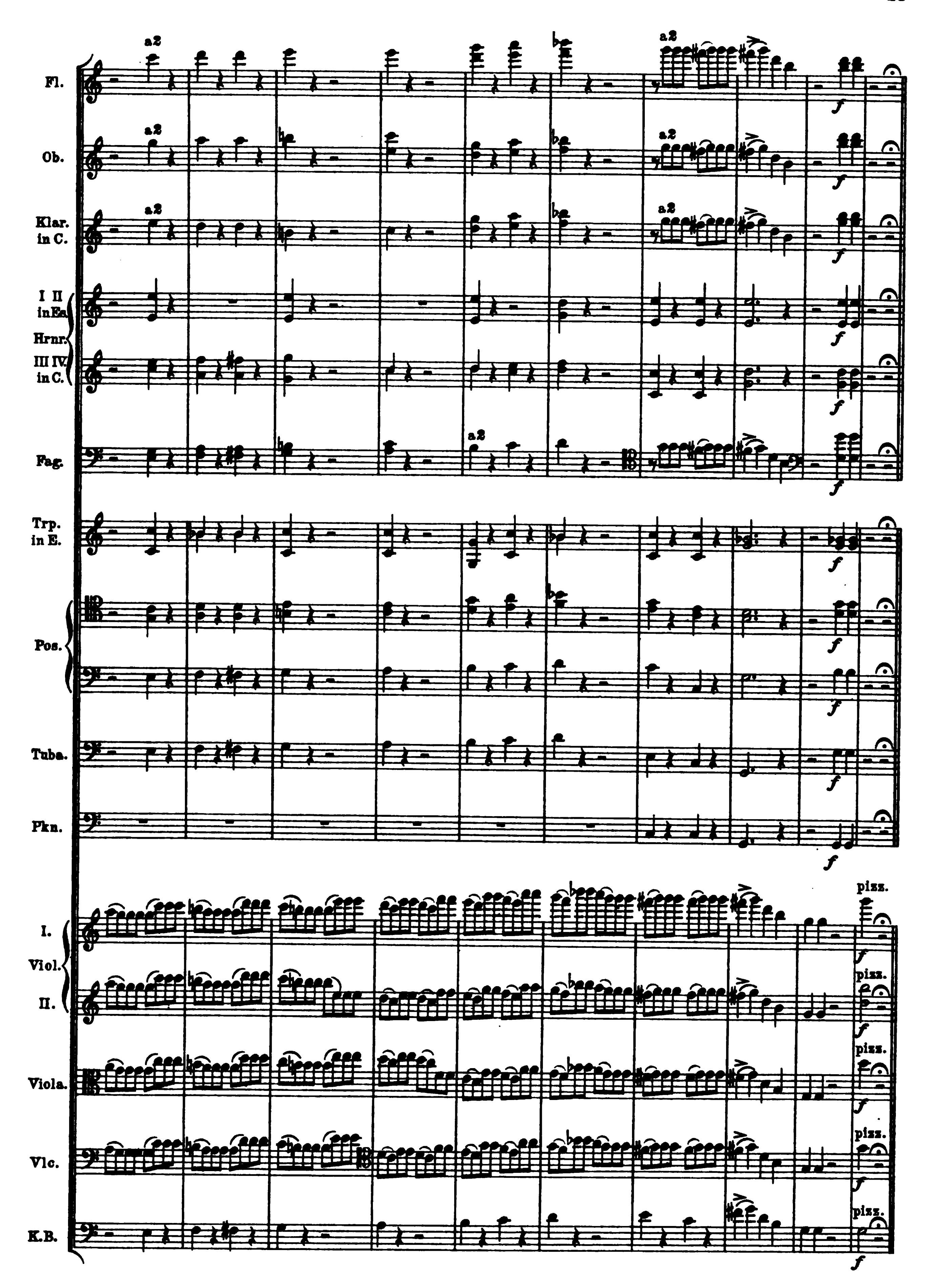
Als Beispiel einer genialen Verwertung des Pizzikato darf folgende Stelle aus der Ouverture zu „König Lear" von Berlioz gelten. (Partiturbeispiel 13.)

Nº 13. König Lear, Ouverture.

Berlioz.
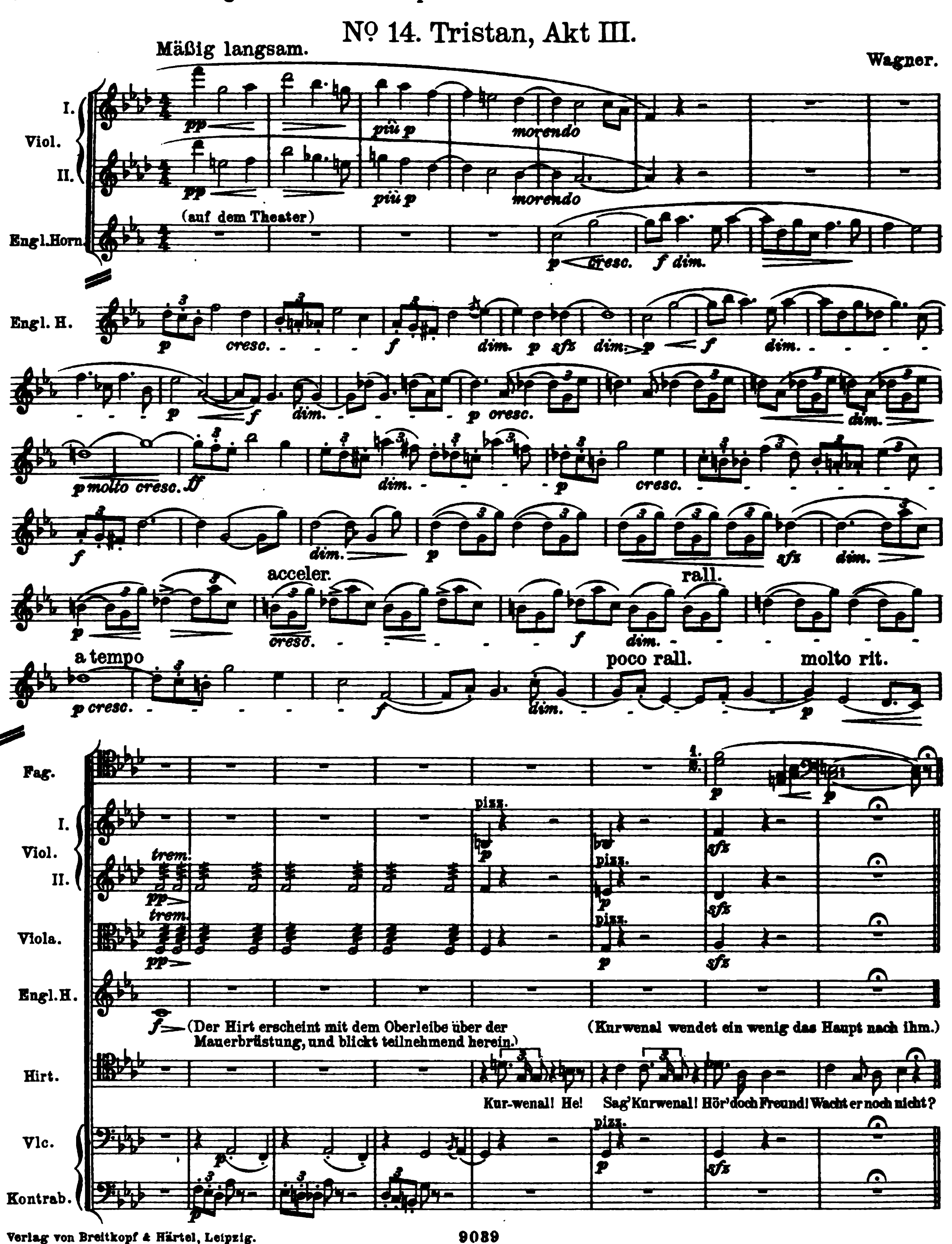



Fl.
Ob.
Klar. in C.
I.II. in Es.
Hrnr.
III.IV. in C.
Fag.
sf
Trp. in E.
II.
Pos.
Tuba.
Pkn.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.
a2


a2
Fl.
a2
Ob.
a2
Klar. in C.
I II in Es.
Hrnr.
III IV. in C.
a2
Fag.
Trp. in E.
Pos.
Tuba.
Pkn.
f
pizz.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.

Ich habe bei dieser Stelle stets das Gefühl, als ob eine Saite in Lears Herzen oder, realistischer ausgedrückt, eine Gehirnader bei dem halbverrückten König geplatzt sei. —
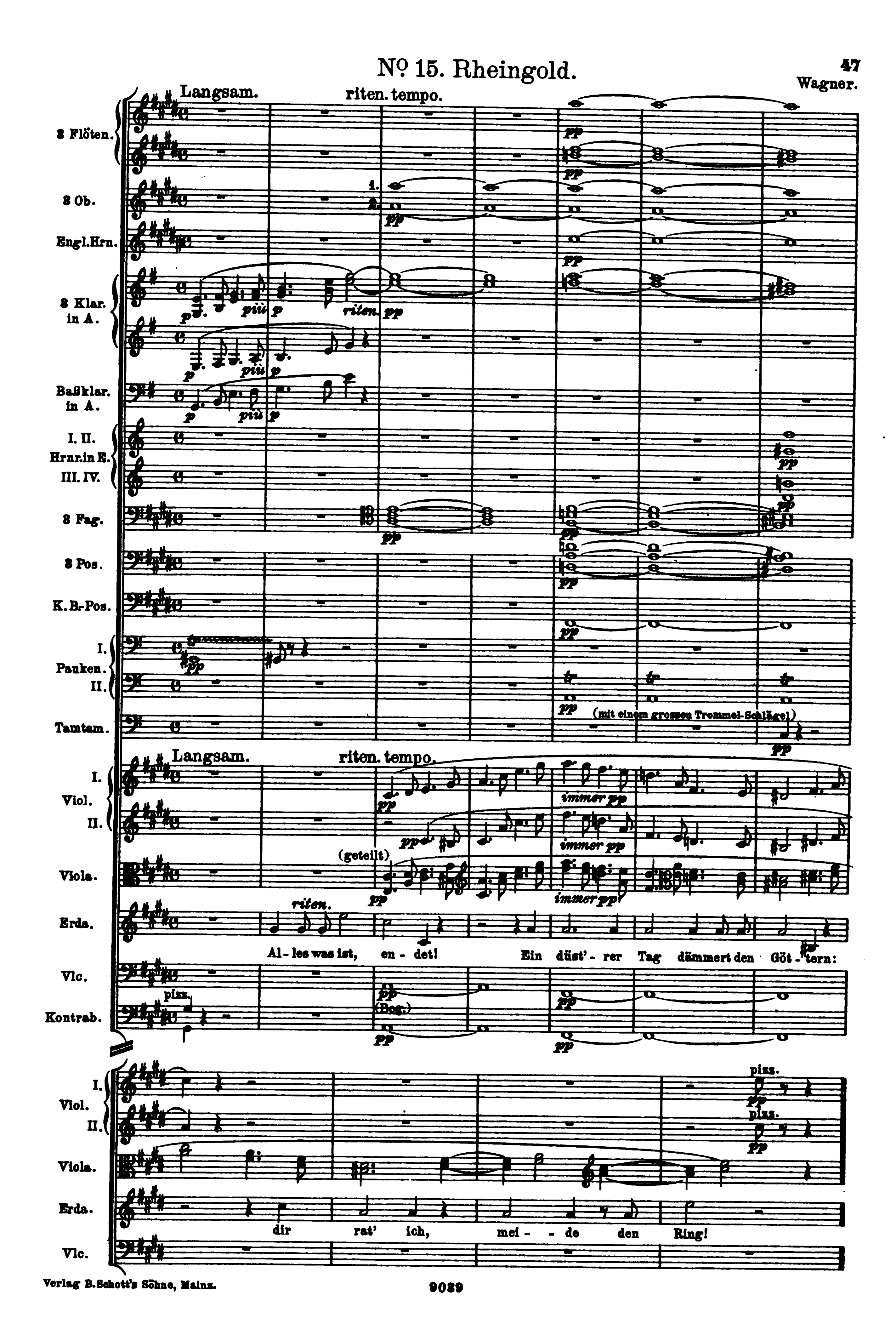
Die Charakterisierungsfähigkeit des Pizzikato im Orchester ist unbegrenzt. Um noch ein paar Beispiele dafür anzuführen erwähne ich: Tristan, dritter Akt. (Partiturbeispiel 14.) Rheingold. (Partiturbeispiel 15.) Meistersinger, die pantomimische Szene Beckmessers im dritten Akt (Partiturbeispiel 16.)
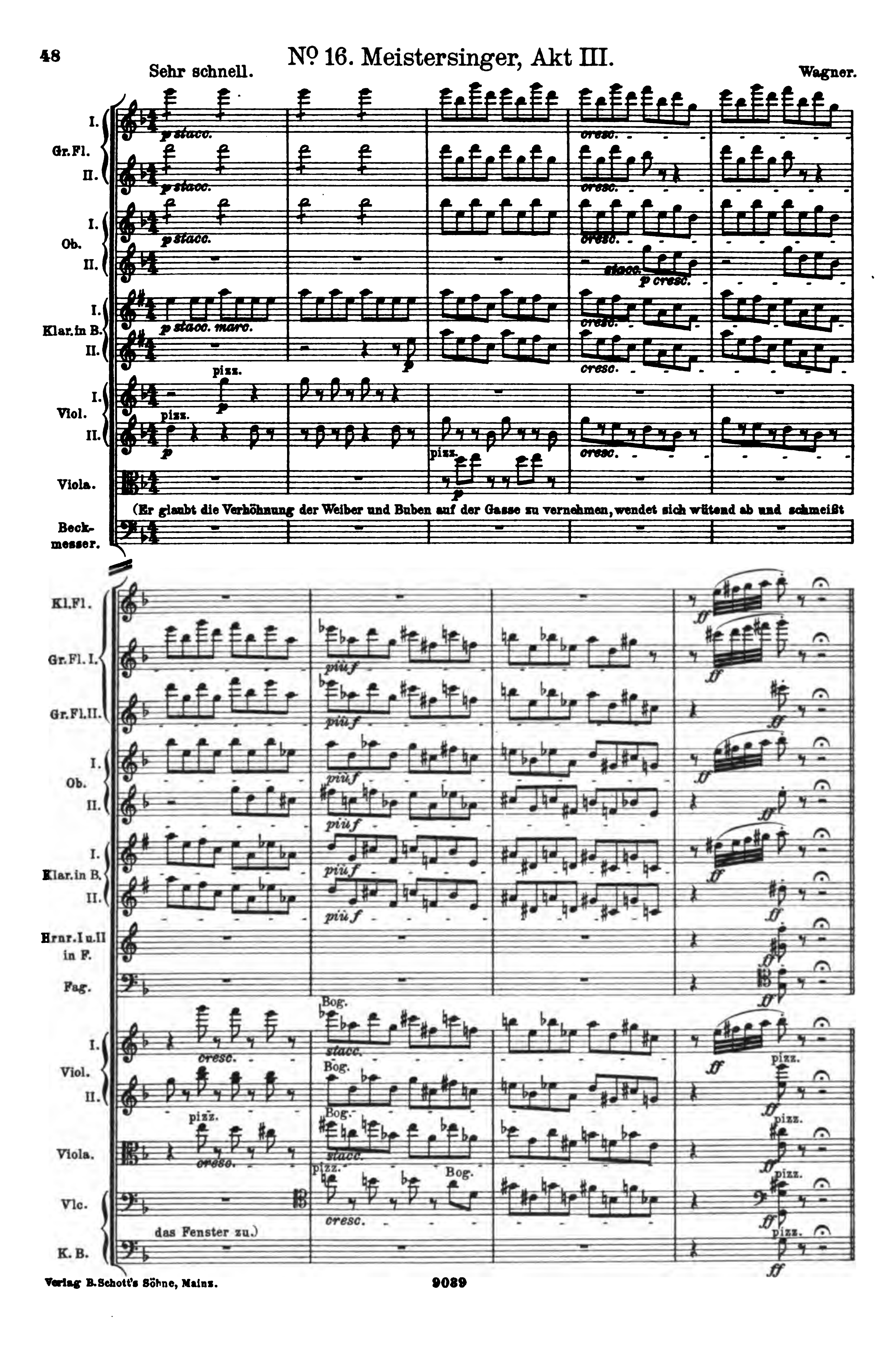
Nº 14. Tristan, Akt III.



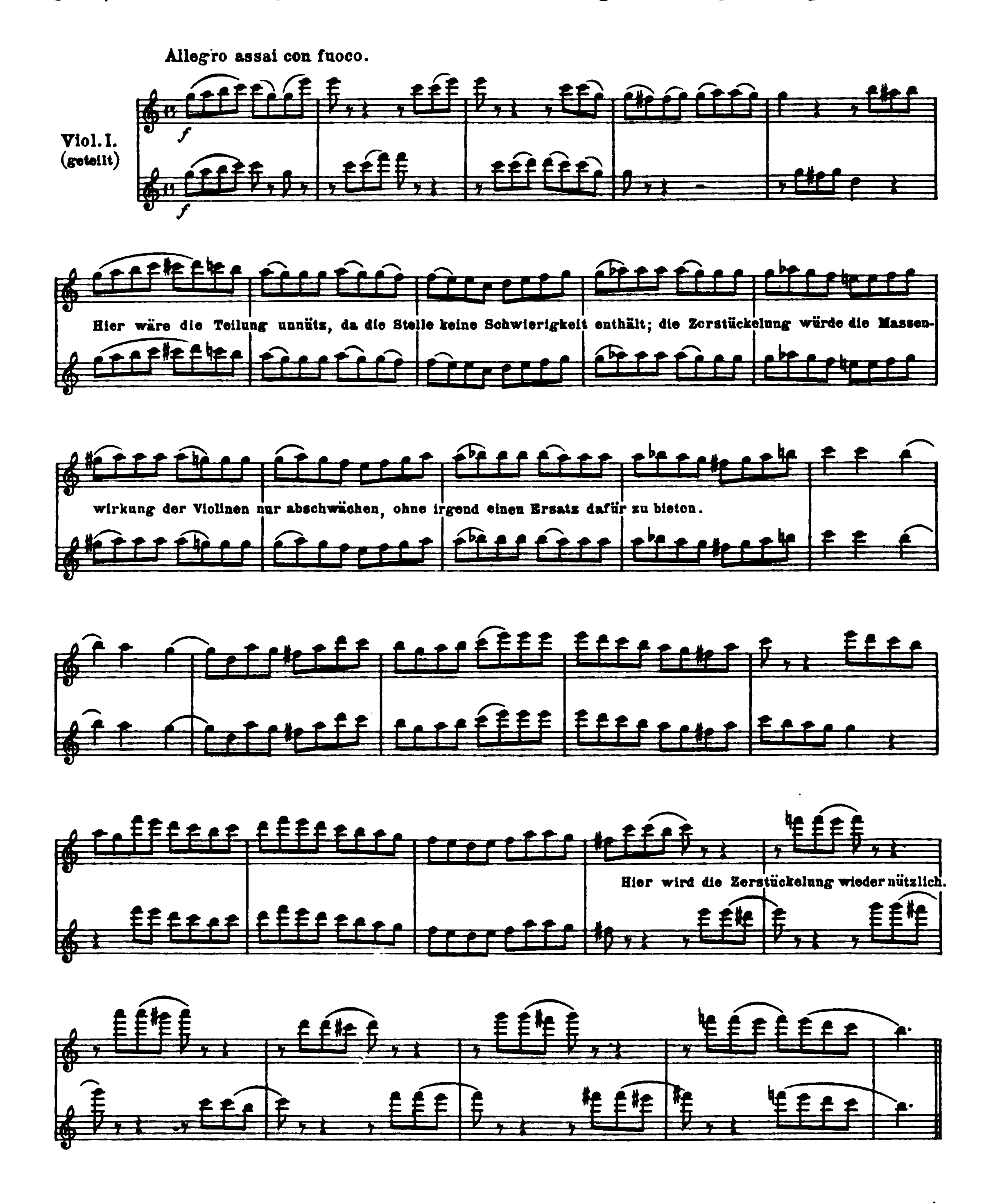
Nº 15. Rheingold.

Wagner.
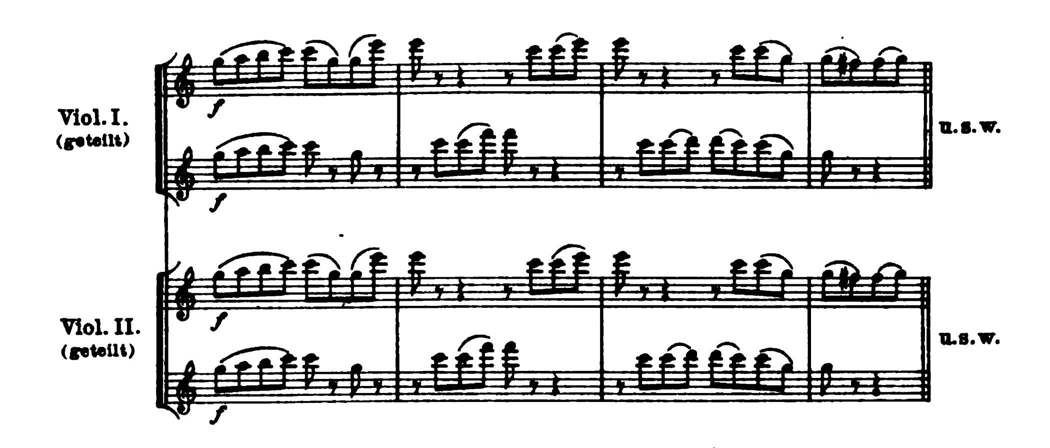



48
Nº 16. Meistersinger, Akt III.
Sehr schnell.
Wagner.
Gr. Fl.
Ob.
Klar. in B.
Viol.
Viola.
Beckmesser.
p stacc.
p stacc. marc.
pizz.
cresc.
p cresc.
(Er glaubt die Verhöhnung der Weiber und Buben auf der Gasse zu vernehmen, wendet sich wütend ab und schmeißt
das Fenster zu.)
Kl. Fl.
Hrnr. I u. II in F.
Fag.
Vlc.
K. B.
più f
Bog.
stacc.
ff
Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.
9089

Mit dem Bogen führen die Violinspieler heutzutage fast alles aus, was man begehrt. Sie spielen in den hohen Regionen fast ebenso leicht wie in den mittleren; die schnellsten Gänge, die sonderbarsten Tongebilde führen sie leicht aus. Was in einem Orchester, wo sie in hinlänglicher Zahl vorhanden sind, der eine von ihnen verfehlt, das führen die anderen aus, so daß schließlich das gewonnene Ergebnis, ohne daß die Fehler besonders hervorstechen, mit der vom Autor beabsichtigten Wirkung übereinstimmt. Tritt jedoch der Fall ein, daß die Schnelligkeit, die Verflechtung und hohe Lage der Töne eine Stelle zu gefährlich machen würden, oder auch nur, daß man eine solche Stelle besonders sicher und gut zur Ausführung gebracht haben will, dann muß man die Violinen teilen, das heißt: ihre Anzahl teilen und ein Bruchstück der Stelle den einen, ein anderes Bruchstück den anderen geben. Auf diese Weise werden die Noten jeder Abteilung mit kleinen Pausen durchflochten, welche der Hörer nicht bemerkt, die aber den Spielern gleichsam gestatten, sich zu erholen, und die ihnen Zeit gewähren, die schweren Positionen gut zu erfassen und zugleich die Saiten mit dem nötigen Schwunge kräftig anzustreichen.

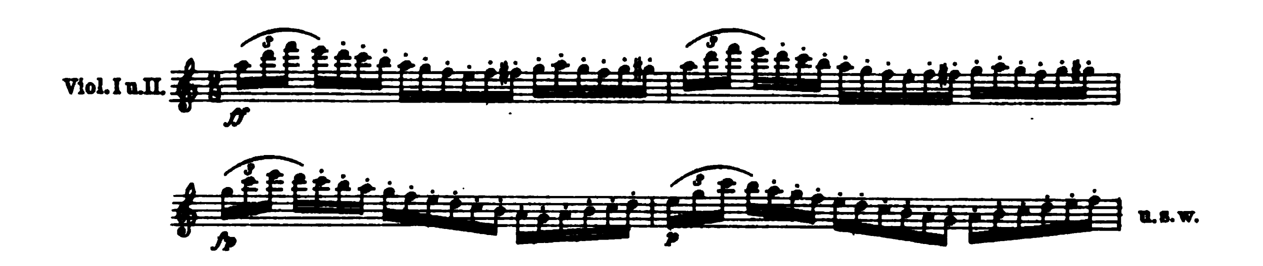


Will man ähnliche oder noch schwerere Stellen wie diese, von der ganzen Masse der Violinen ausgeführt haben, so ist es (wie im vorigen Beispiele) immer besser, man teilt die ersten Violinen in zwei Abteilungen für sich und gibt den zweiten Violinen, die sich wiederum in zwei Gruppen teilen, einfach die Verdoppelung der beiden Stimmen der ersten Violinen, statt allen ersten Violinen das eine Bruchstück und allen zweiten Violinen das andere Bruchstück zu überlassen. Die Entfernung zwischen den beiden Ausgangspunkten der Töne würde den einheitlichen Fluß der Stelle unterbrechen und die Absätze der einzelnen Bruchstücke zu fühlbar machen. Wenn aber jede Stimmabteilung sich auf beiden Seiten des Orchesters über die beiden Violinmassen verbreitet, dergestalt, daß an jedem Pulte der eine Spieler die erste Stimme der betreffenden Stelle, der andere die zweite Stimme derselben ausführt, dann gehen diese beiden geteilten Stimmen so in einander über, daß es unmöglich ist, die Zerstückelung der Stelle wahrzunehmen, daß vielmehr der Zuhörer glauben muß, sie werde ununterbrochen von allen Violinen zugleich gespielt; man schreibt sie demnach so:
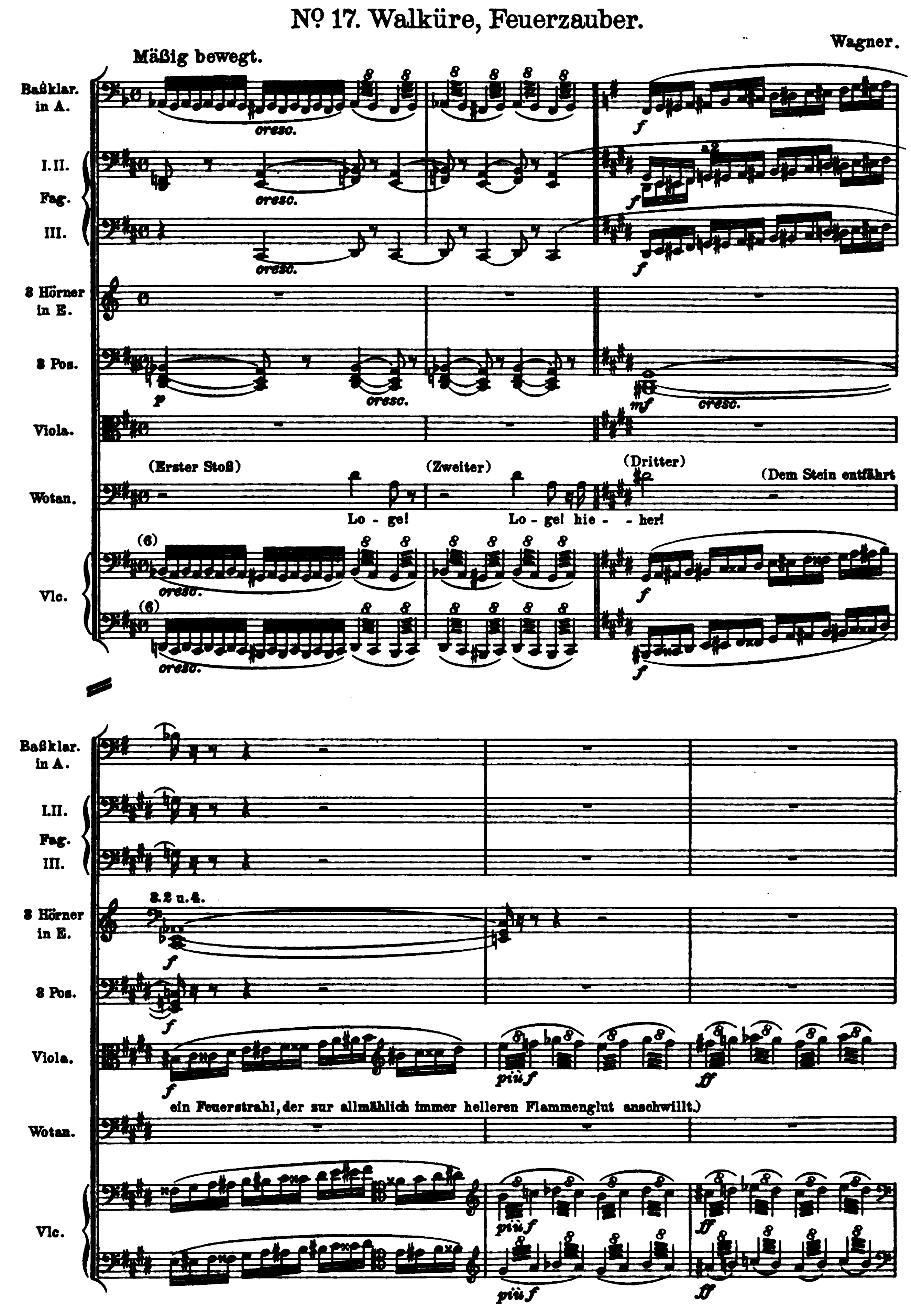


Dieses Verfahren ist übrigens auf alle Orchesterinstrumente, die unter sich an Klang und leichter Ansprache übereinstimmen, anwendbar; man sollte jedesmal Gebrauch davon machen, wenn eine Stelle zu schwierig ist, um von einem einzelnen Instrument oder einer einzelnen Gruppe gut ausgeführt werden zu können.

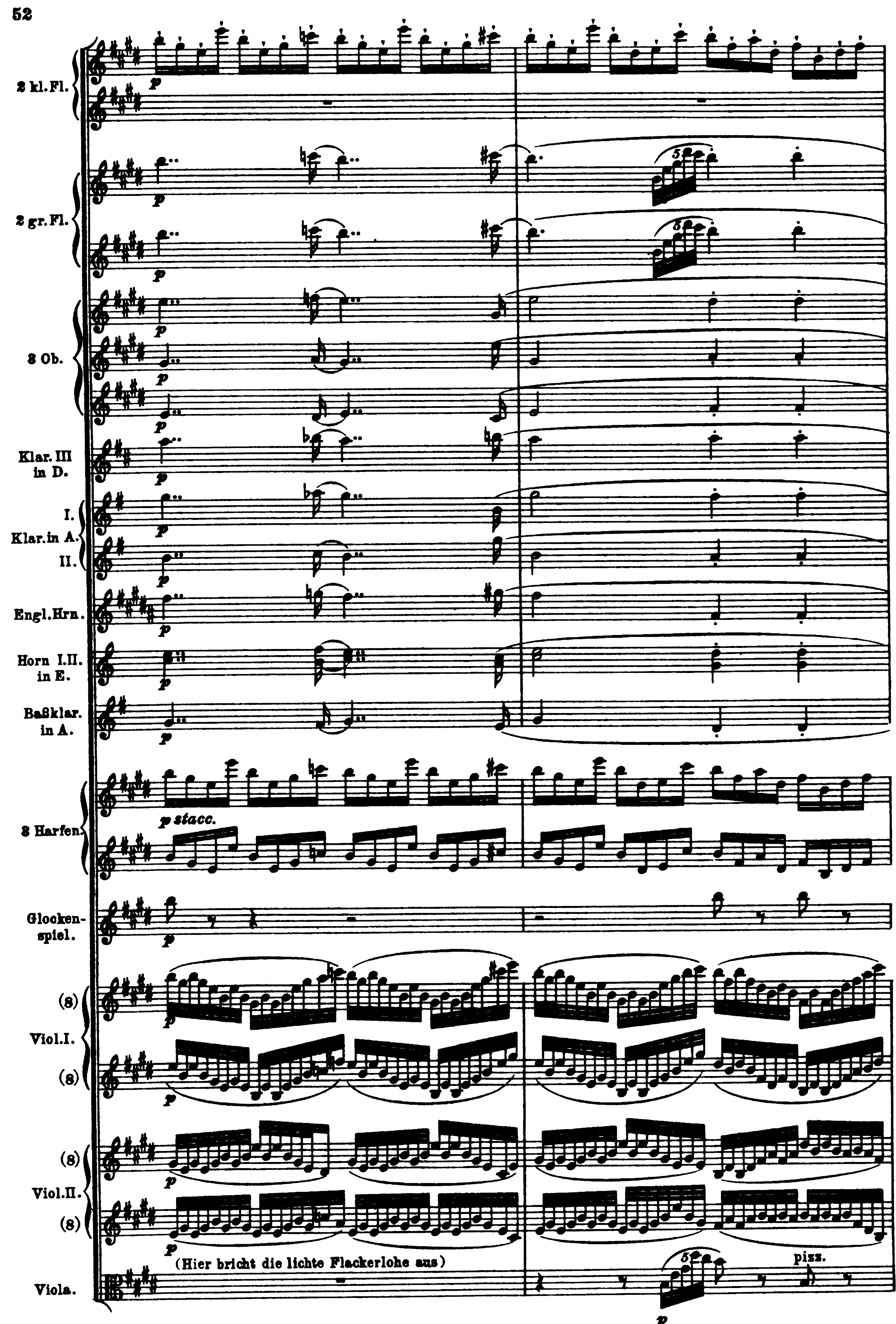
Diese Auffassung entspricht dem Stil der Instrumentation, den ich den klassischen nennen möchte, und der sich aus dem Geiste der Kammermusik auf die Behandlung des Orchesters übertragen hat. Diesem Stil, der die absolute Klarheit und Ausführbarkeit jeder Figur durch jedes Instrument als Hauptmerkmal trägt, kann ein anderer Stil der al fresco-Behandlung des Orchesters gegenübergestellt werden, der von Wagner so recht eigentlich eingeführt wurde und der sich zum ersten verhält, wie der Stil der aus der Miniatur-Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts hervorgegangenen Florentiner Meister zur „breiten Malweise" eines Velasquez, Rembrandt, Franz Hals und Turner mit ihren wunderbar getönten Mischfarben und differenzierten Lichtwirkungen. Das eklatanteste Beispiel ist hierfür die Geigenbehandlung im Feuerzauber des dritten Aktes Walküre. Wagner schrieb da, zur Wiedergabe des lodernden und züngelnden Feuers, eine Figur, die kaum von einem vorzüglichen Solisten in allen Teilen ausführbar oder ganz sauber wiederzugeben ist. (Partiturbeispiel 17.) Von 16 bis 32 Violinisten ausgeführt, ist die Stelle im Ensemble von einer so wundervollen, schlagenden Wirkung, daß man sich eine bessere Wiedergabe des lodernden, in tausend Mischtönen flimmernden Feuers absolut nicht vorstellen kann. Wäre eine leichtere, vielleicht etwas gemessenere Figur vorgeschrieben, so könnte leicht der Eindruck der Steifheit eintreten, den ich persönlich im Rheingold beim Gesang der das Riff umschwimmenden Rheintöchter nicht loswerden kann:

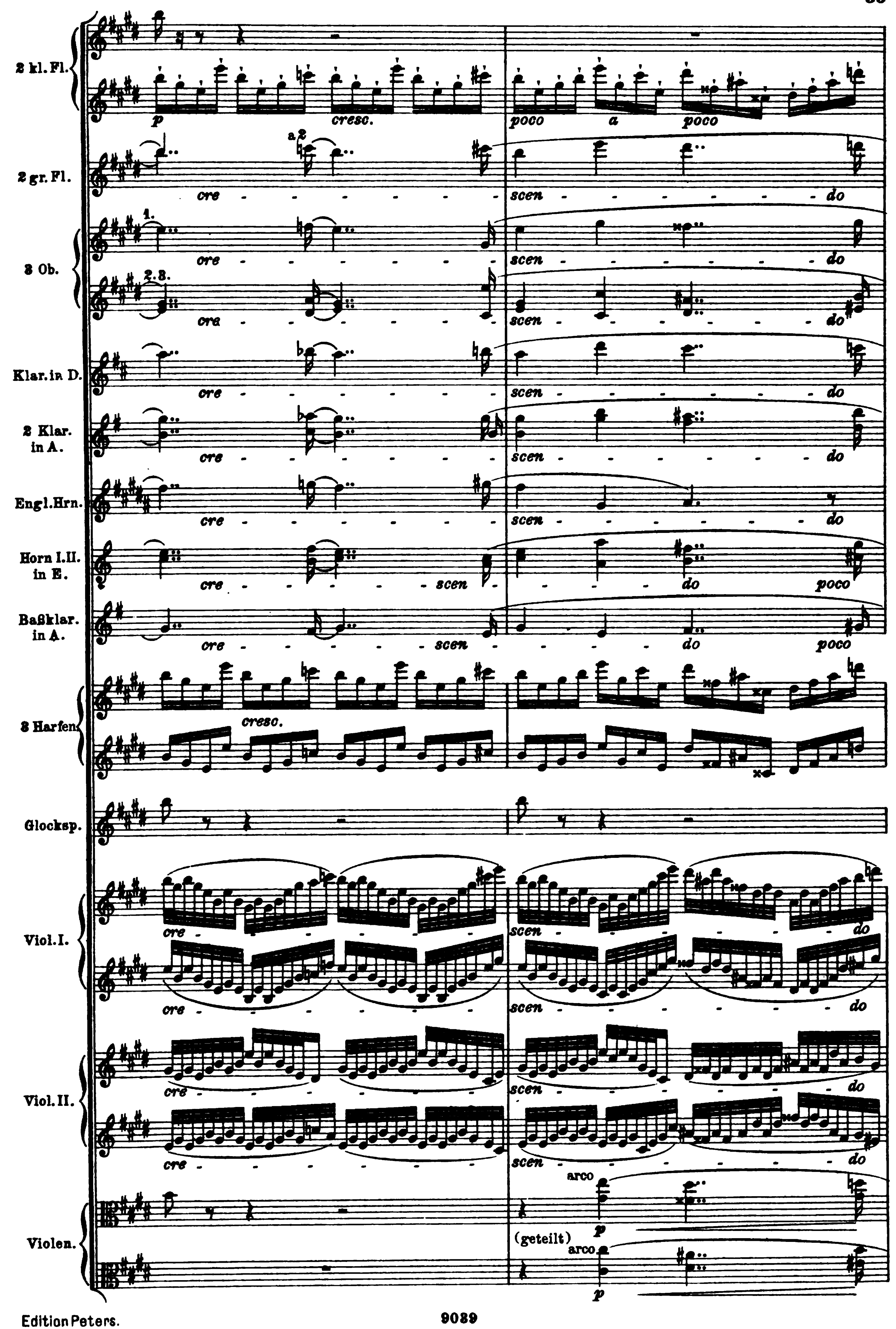


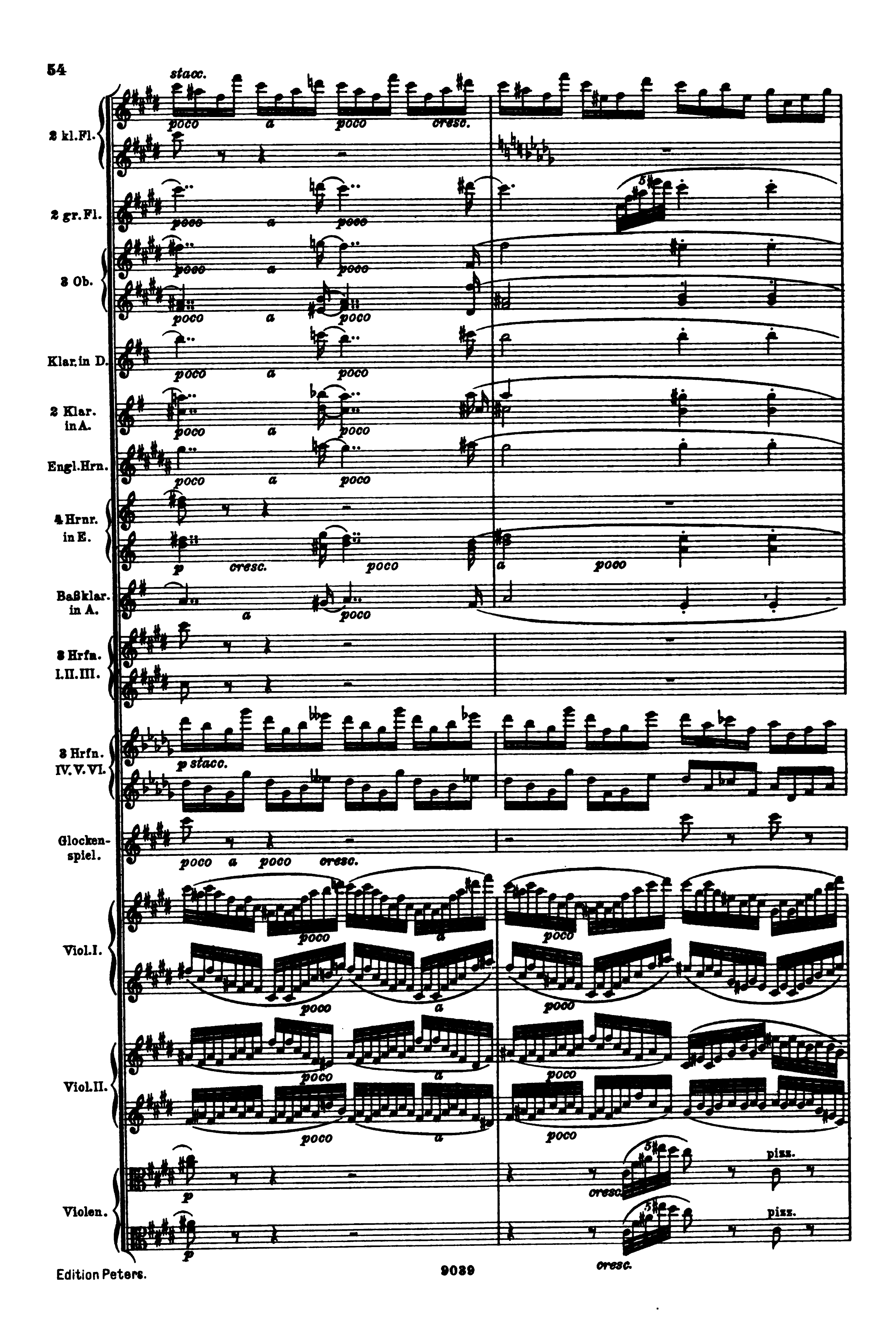
Nº 17. Walküre, Feuerzauber.

Wagner.
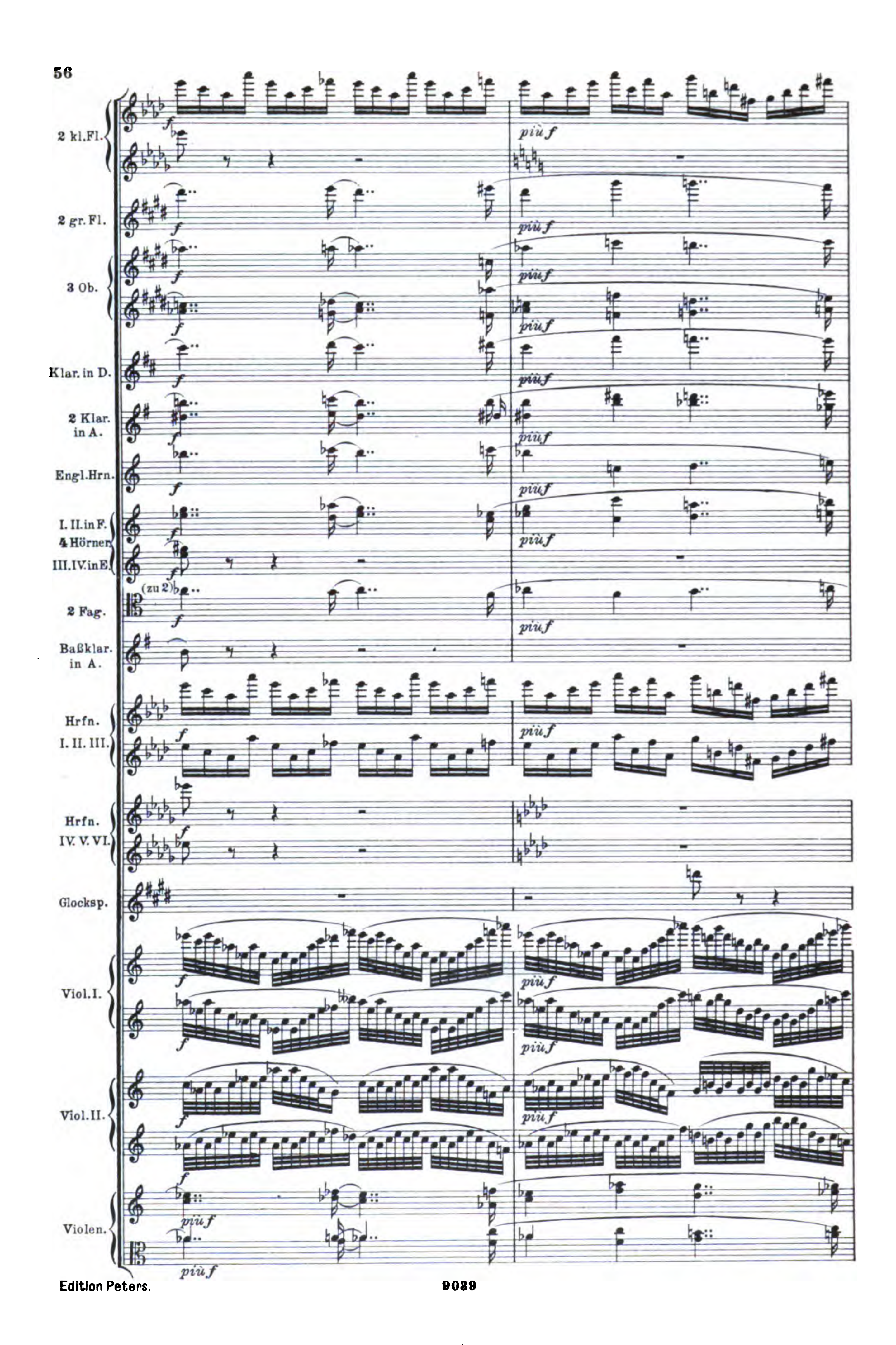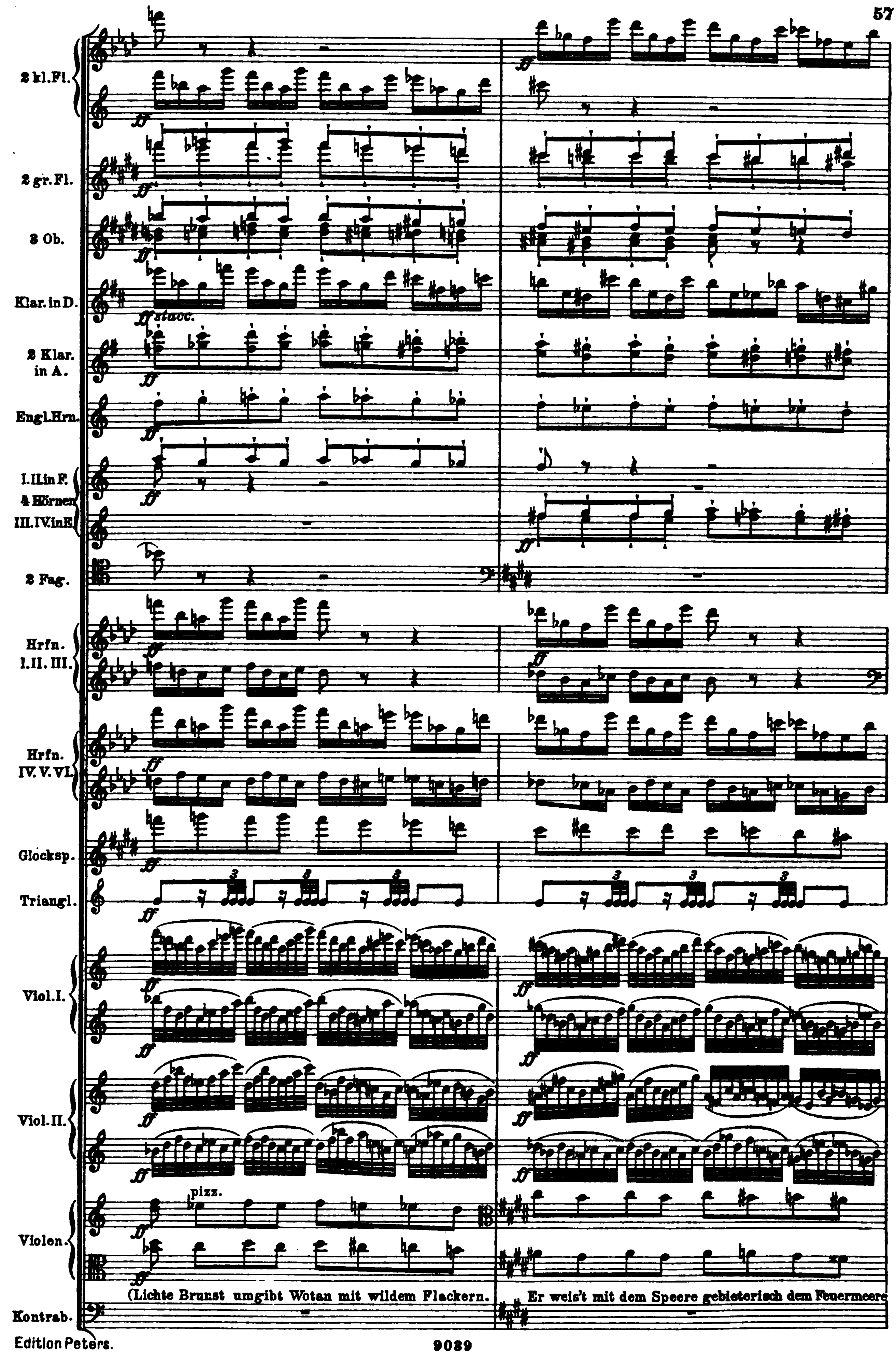



2 kl. Fl.
2 gr. Fl.
3 Ob.
Klar. III in D.
I. Klar. in A. II.
Engl. Hrn.
Horn I. II. in E.
Baßklar. in A.
3 Harfen.
p stacc.
Glocken-spiel.
Viol. I.
Viol. II.
(Hier bricht die lichte Flackerlohe aus)
Viola.
pizz.
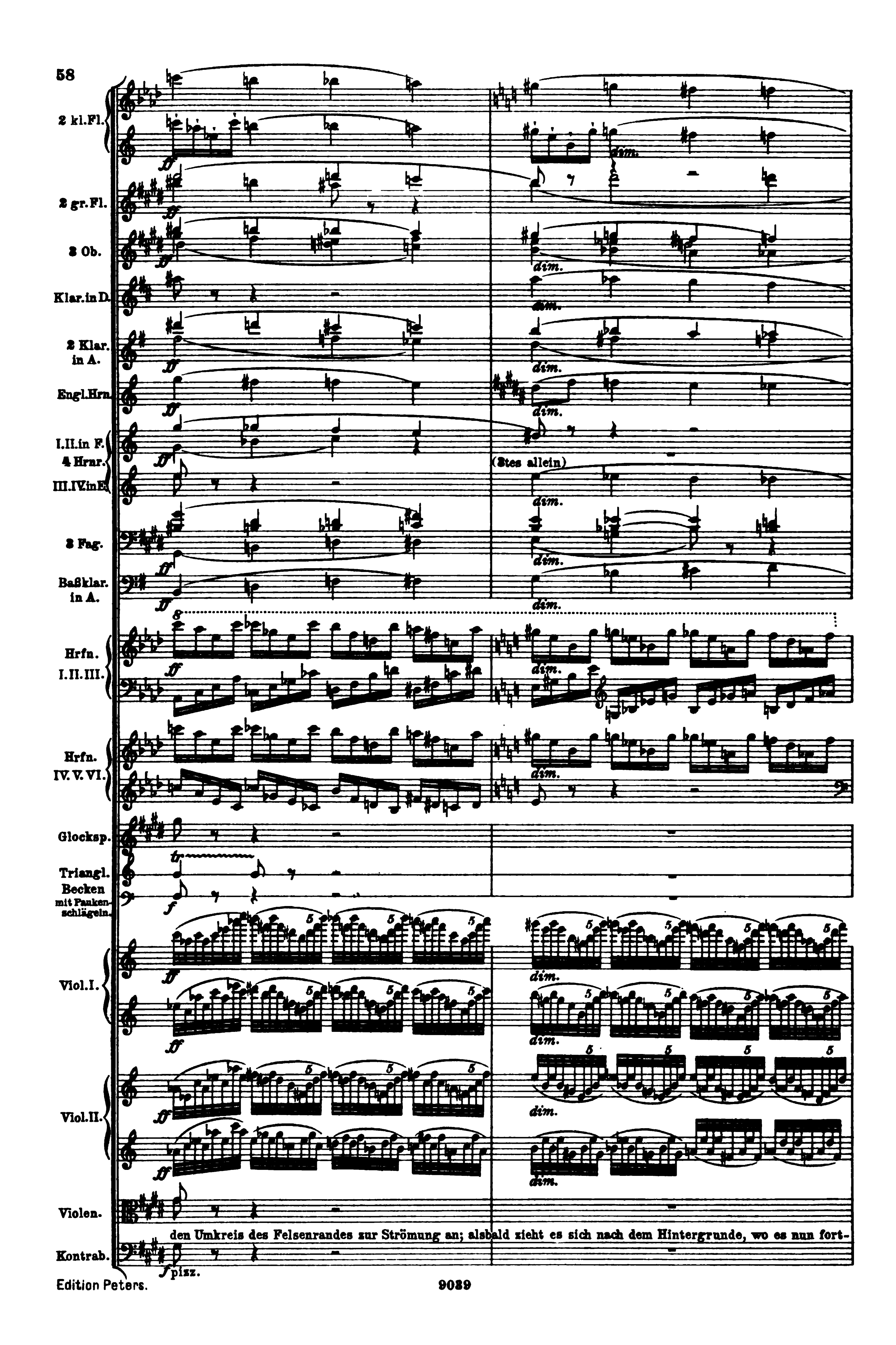

2 kl. Fl.
p
cresc.
poco a poco
2 gr. Fl.
a 2
cre - scen - do
3 Ob.
1.
2. 3.
cre - scen - do
Klar. in D.
cre - scen - do
2 Klar. in A.
cre - scen - do
Engl. Hrn.
cre - scen - do
Horn I. II. in E.
cre - scen - do poco
Baßklar. in A.
cre - scen - do poco
3 Harfen
cresc.
Glocksp.
Viol. I.
cre - scen - do
Viol. II.
cre - scen - do
Violen.
arco
p
(geteilt)
arco
p
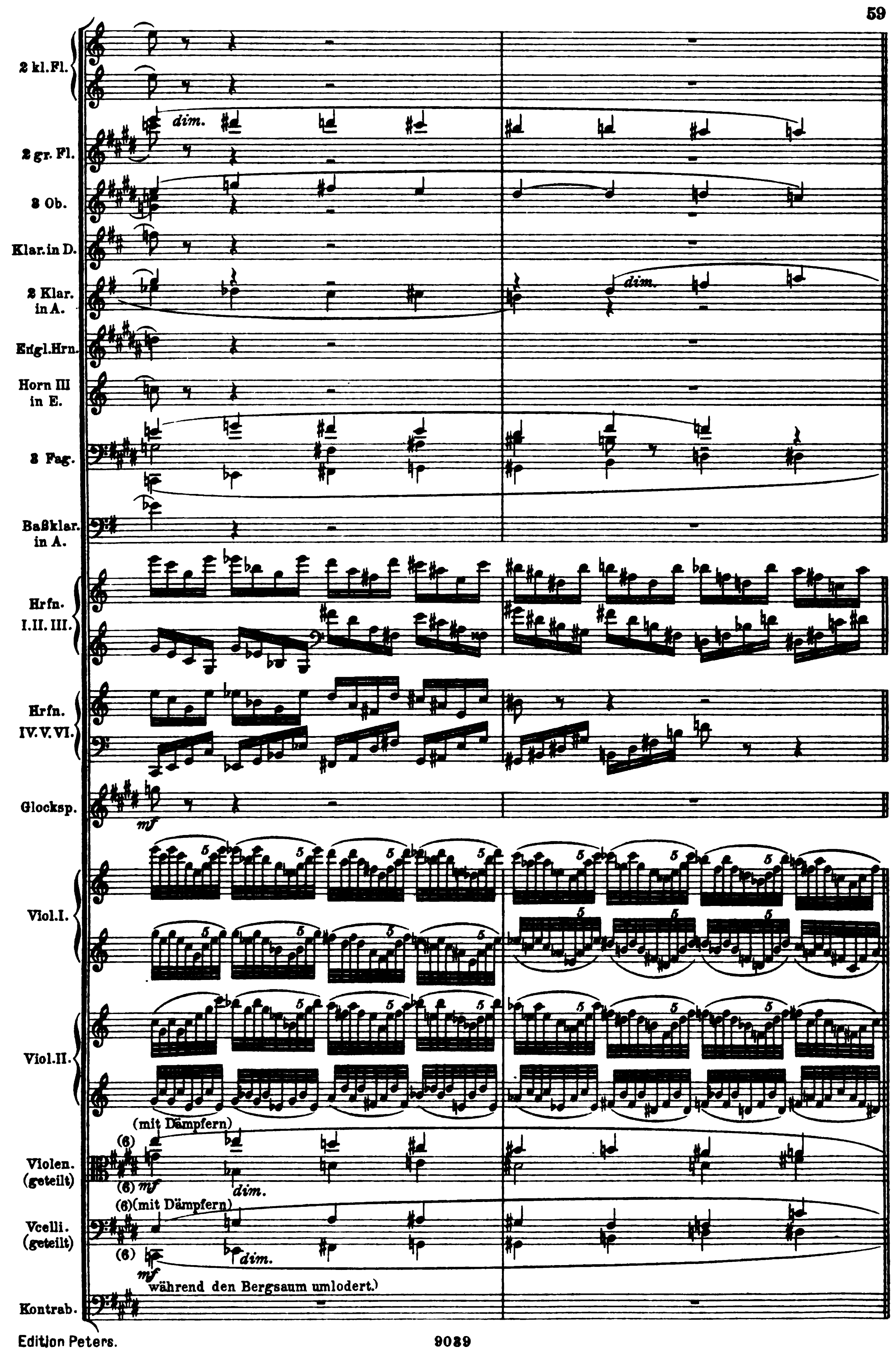

staco.
2 kl. Fl.
poco a poco cresc.
2 gr. Fl.
3 Ob.
Klar. in D.
2 Klar. in A.
Engl. Hrn.
4 Hrnr. in E.
p cresc. poco
a poco
Baßklar. in A.
3 Hrfn. I. II. III.
3 Hrfn. IV. V. VI.
p stacc.
Glockenspiel.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
pizz.
cresc.

2 kl. Fl.
f
2 gr. Fl.
3 Ob.
Klar. in D.
2 Klar. in A.
Engl. Hrn.
4 Hrnr. in E.
Baßklar. in A.
Hrfn. I. II. III.
Hrfn. IV. V. VI.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
(3)
(3)
p cresc.
(3)
(3)
p cresc.
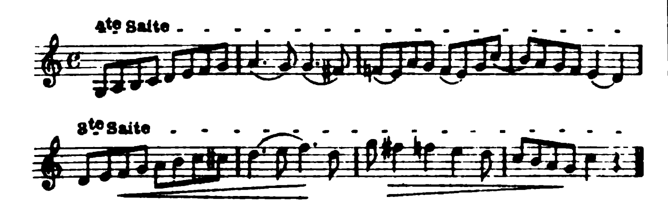

2 kl.Fl.
2 gr.Fl.
3 Ob.
Klar. in D.
2 Klar. in A.
Engl.Hrn.
I. II. in F.
4 Hörner
III. IV. in E.
(zu 2)
2 Fag.
Baßklar. in A.
Hrfn. I. II. III.
Hrfn. IV. V. VI.
Glocksp.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
f
più f


2 kl. Fl.
2 gr. Fl.
3 Ob.
Klar. in D.
ff stacc.
2 Klar. in A.
Engl. Hrn.
I. II. in F.
4 Hörner
III. IV. in E.
2 Fag.
Hrfn. I. II. III.
Hrfn. IV. V. VI.
Glocksp.
Triangl.
Viol. I.
Viol. II.
pizz.
Violen.
(Lichte Brunst umgibt Wotan mit wildem Flackern.
Er weis't mit dem Speere gebieterisch dem Feuermeere
Kontrab.


2 kl. Fl.
2 gr. Fl.
3 Ob.
Klar. in D.
2 Klar. in A.
Engl. Hrn.
I. II. in F.
4 Hrnr.
III. IV. in E.
(3tes allein)
3 Fag.
Baßklar. in A.
Hrfn. I. II. III.
Hrfn. IV. V. VI.
Glocksp.
Triangl.
Becken mit Paukenschlägeln.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Kontrab.
dim.
pizz.
den Umkreis des Felsenrandes zur Strömung an; alsbald zieht es sich nach dem Hintergrunde, wo es nun fort-


2 kl. Fl.
2 gr. Fl.
dim.
2 Ob.
Klar. in D.
2 Klar. in A.
dim.
Engl. Hrn.
Horn III in E.
2 Fag.
Baßklar. in A.
Hrfn. I. II. III.
Hrfn. IV. V. VI.
Glocksp.
mf
Viol. I.
Viol. II.
(mit Dämpfern)
Violen. (geteilt)
(6)
mf
dim.
(6)(mit Dämpfern)
Vcelli. (geteilt)
(6)
dim.
mf
während den Bergsaum umlodert.)
Kontrab.

Ich glaube, daß man sich die Passagen auf der vierten Saite und, für gewisse Melodien, auch die hohen Töne der dritten Saite im Orchester noch mehr zunutze machen könnte, als es bisher geschehen ist. Will man eine Saite auf diese Art besonders verwenden, so muß man genau anzeigen, bis wohin sie ausschließlich benutzt werden soll; die Spieler würden sonst aus alter Gewohnheit, und der leichteren Ausführbarkeit wegen, die sich aus dem Übergang von einer Saite zur andern ergibt, sehr bald wieder die gewöhnliche Spielweise anwenden.



Nicht selten kommt es vor, daß man, um einer Stelle besondere Kraft zu geben, die ersten durch die zweiten Violinen in der unteren Oktave verdoppelt; doch ist es, wenn die Töne nicht außergewöhnlich hoch liegen, bei weitem besser, sie im Einklange zu verdoppeln. Die Wirkung ist dann ungleich stärker und schöner. Die niederschmetternde Schallkraft kurz vor dem Schluß des ersten Satzes der C-moll-Symphonie von Beethoven ist dem Einklange der Violinen zu verdanken. Wollte man bei solcher Gelegenheit die Kraft der so geeinigten Violinen noch dadurch vermehren, daß man ihnen die Violen in der unteren Oktave beigäbe, so könnte es leicht dahin kommen, daß diese tiefere Verdoppelung, die doch im Verhältnis zu den höheren Tönen viel zu schwach wäre, ein unnützes Summen hervorbrächte, wodurch der Klang der hohen Violintöne viel eher verdunkelt als verstärkt würde.*) Darum ist es, wenn die Stimme der Viola nicht mit hervorstechenden Zügen ausgestattet werden kann, geraten, sie zur Verstärkung des Klanges der Violoncelle zu verwenden, und zwar so, daß man beide Instrumente (soweit dies der Umfang der Viola nach der Tiefe zu gestattet) im Einklang und nicht in Oktaven zusammengehen läßt. So hat es Beethoven in der erwähnten Symphonie getan. (Partiturbeispiel 18.)
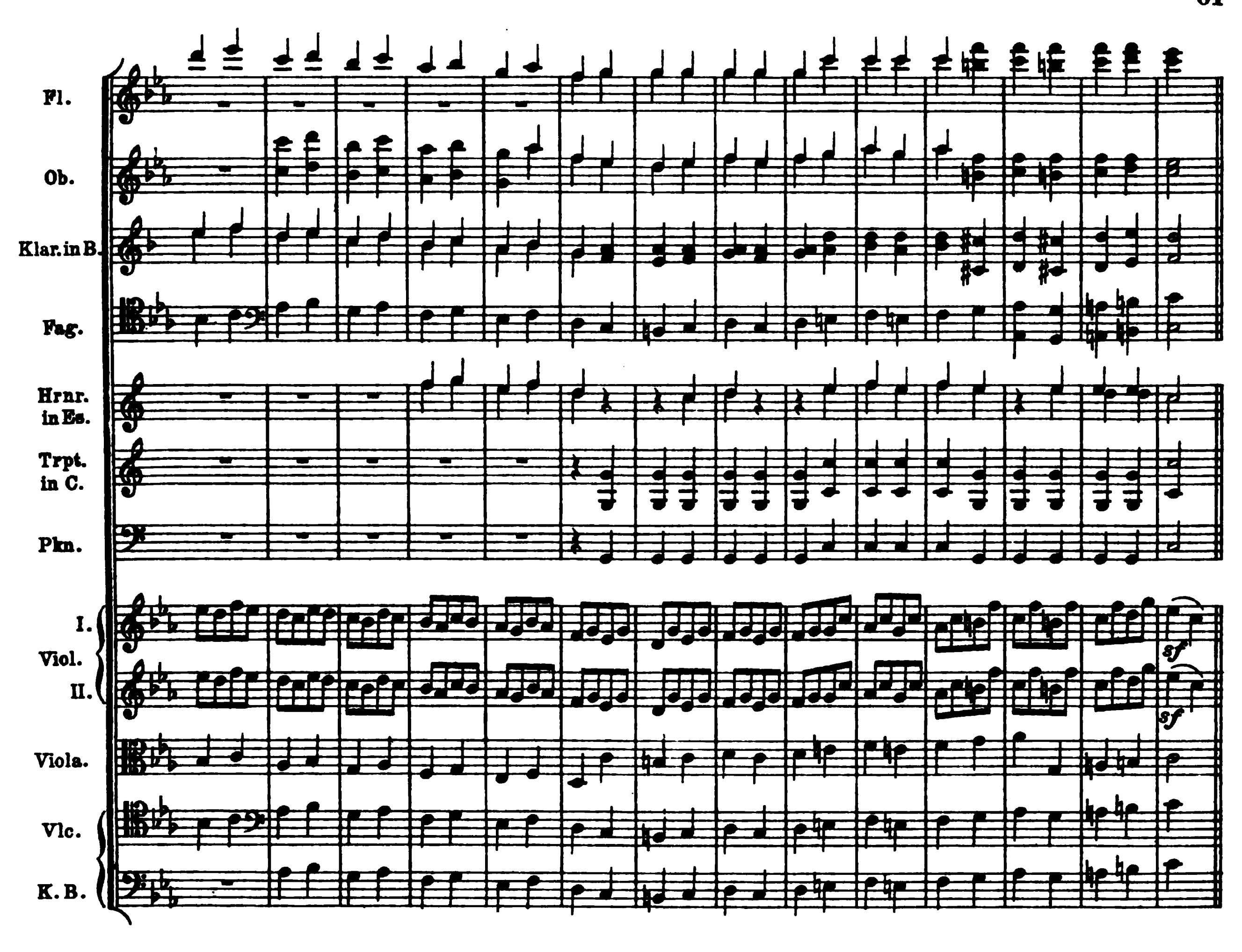
*) Sehr richtig! Trifft auch für Hörner und Trompeten zu.

Nº 18. C-moll-Symphonie, Satz I.

Beethoven.

Allegro con brio.

Flöten.
Oboen.
Klar. in B.
Fag. (a 2.) *f*
Hörner in Es.
Tromp. in C.
Pken. in C G.
Viol. I.
Viol. II.
Viola. *f*
Vcello. *f*
Kontrab. *f*



Die Violinen glänzen und spielen bequemer in den Tonarten, die ihnen den Gebrauch der leeren Saiten gestatten. Einzig die Tonart C scheint hinsichtlich der Klanghelle eine Ausnahme von dieser Regel zu machen; die Klanghelle tritt hier weniger hervor, als in den Tonarten A und E, obschon in C alle vier leeren Saiten zu Gebote stehen, dagegen in A deren nur drei und in E gar nur zwei übrig bleiben.

Man kann, wie ich glaube, den Klangcharakter der verschiedenen Tonarten bei der Violine und den durch sie bedingten größeren oder geringeren Grad der Leichtigkeit der Ausführung in folgender Weise angeben:

Durtonarten.

C	leicht	= ernst, aber dumpf und trübe.
Cis	sehr schwer	= weniger trübe und hervorstechender.
Des	schwer, doch minder schwer als Cis	= majestätisch.
D	leicht	= heiter, lärmend, etwas gewöhnlich.
Dis	fast unausführbar	= dumpf.
Es	leicht	= majestätisch, ziemlich hellklingend, sanft, ernst.
E	nicht sehr schwer	= glänzend, prachtvoll, edel.
Fes	unausführbar	
F	leicht	= markig, kräftig.
Fis	sehr schwer	= glänzend, einschneidend.
Ges	sehr schwer	= weniger glänzend, zarter.
G	leicht	= ziemlich heiter, doch etwas gewöhnlich.
Gis	fast unausführbar	= dumpf, aber edel.
As	nicht sehr schwer	= sanft, verschleiert, sehr edel.
A	leicht	= glänzend, vornehm, freudig.
Ais	unausführbar	
B	leicht	= edel, aber ohne Glanz.
H	nicht sehr schwer	= edel, hellklingend, strahlend.
Ces	fast unausführbar	= edel, aber wenig hellklingend.

Molltonarten.

C	leicht	= düster, wenig hellklingend.
Cis	ziemlich leicht	= tragisch, hellklingend, vornehm.
Des	sehr schwer	= düster, wenig hellklingend.
D	leicht	= kläglich, hellklingend, etwas gewöhnlich.
Dis	fast unausführbar	= dumpf.
Es	schwer	= sehr trübe und traurig.
E	leicht	= schreiend, gewöhnlich.
Fes	unausführbar	
F	etwas schwer	= wenig hellklingend, düster, heftig.
Fis	minder schwer	= tragisch, hellklingend, einschneidend.
Ges	unausführbar	
G	leicht	= schwermütig, ziemlich hellklingend, sanft.
Gis	sehr schwer	= wenig hellklingend, traurig, vornehm.
As	sehr schwer, fast unausführbar	= sehr dumpf, traurig, aber edel.

A leicht = ziemlich hellklingend, sanft, traurig, ziemlich edel.
Ais unausführbar
B schwer = düster, dumpf, rauh, aber edel.
H leicht = sehr hellklingend, wild, herbe, unfreundlich, heftig.
Ces unausführbar.

Die Streichinstrumente, durch deren Vereinigung das, ziemlich ungeeignet so genannte, Quartett gebildet wird, sind die Basis, das konstituirende Element des ganzen Orchesters. Ihnen ist die größte Macht des Ausdruckes und eine unbestreitbare Mannigfaltigkeit in den Tonfärbungen verliehen. Die Violinen namentlich können zu einer Menge, dem Anscheine nach unvereinbarer Nuancen verwendet werden. Sie entfalten (in Masse) Kraft, Leichtigkeit, Anmut, düsteren Ernst und helle Freude, Träumerei und Leidenschaft. Es kommt nur darauf an, sie richtig zum Sprechen zu bringen. Übrigens hat man bei ihnen nicht nötig, wie bei den Blasinstrumenten, die Zeitdauer eines gehaltenen Tones in Rechnung zu ziehen, ihnen schonungsvoll von Zeit zu Zeit Pausen zu geben; man ist sicher, daß ihnen der Atem nie ausgehen wird. Die Violinen sind treue, verständige, tätige und unermüdliche Diener.

Zarte und langsame Melodien, die man heutzutage allzu oft den Blasinstrumenten anvertraut, werden gleichwohl niemals besser als von einer Masse von Violinen wiedergegeben. Nichts kommt dem eindringlichen, süssen Wohlklang einiger zwanzig E-Saiten gleich, die durch ebenso viele wohlgeschulte Bogen in Bewegung gesetzt werden. Hier ist die wahre Frauenstimme des Orchesters, eine Stimme, so leidenschaftlich als keusch, so durchdringend als lieblich, die, ob sie weinend, laut klagend, betend oder jubelnd zu uns spricht, von keiner anderen Stimme in der Mannigfaltigkeit des Gefühlsausdrucks erreicht wird. Eine unscheinbare Bewegung des Armes, ein unbemerktes Gefühl, das im Vortragenden sich regt, alles kaum wahrzunehmen bei der Ausführung durch das einzelne Instrument, bringen in der Vervielfältigung die herrlichsten Schattierungen hervor, erwecken Empfindungen, die bis ins Innerste des Herzens dringen.

Brauche ich hier an die engelsgleiche, überirdische Reinheit der Violinen des Lohengrin-Vorspiels zu erinnern, dieselben Violinen die in der wundervollen Passage im dritten Akt der Walküre das irdische Entzücken der Mutterliebe so hinreißend zu offenbaren vermögen (Partiturbeispiel 19), um dann im dritten Akte des Siegfried die „selige Öde auf wonniger Höh" in so wolkenloser Klarheit erstrahlen zu lassen. (Partiturbeispiel 20.)

Nº 19. Walküre, Akt III. Wagner.

Sehr schnell und heftig.

2 Fl. / 2 Ob. / 2 Klar. in B. / 4 Hrnr. in E. / 2 Fag. / 2 Trp. in E. / 4 Pos.

Sehr schnell und heftig.
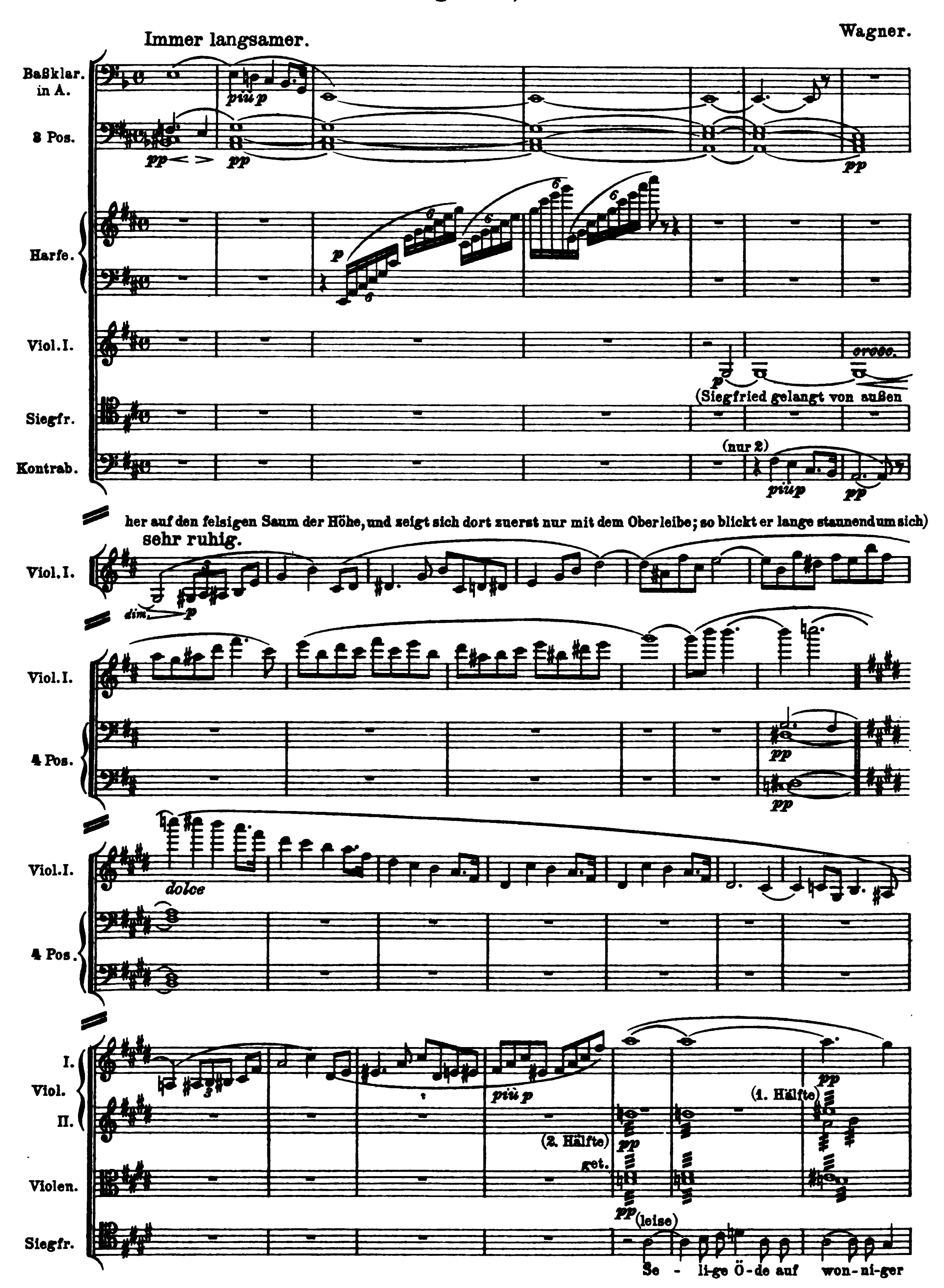
Viol. I. / II. / Viola. / Sieglinde. / Vcello. / Kontrab.

(Sieglinde erschrickt zunächst heftig, sogleich strahlt aber ihr Gesicht in erhabener Freude auf.)

Ret - te mich,

Nº 20. Siegfried, Akt III.

Wagner.

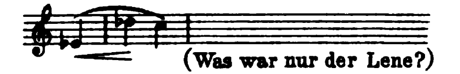


Höh'!

(Er steigt vollends ganz herauf, und betrachtet, auf einem Felsensteine des hinteren Abhanges stehend, mit Verwunderung die Szene.)

(Er blickt zur Seite in den Tann und schreitet etwas vor.)

Dieselben Violinen, die mit gleicher Treue auch der jungen Liebe des Lehrbuben ihre Töne leihen:
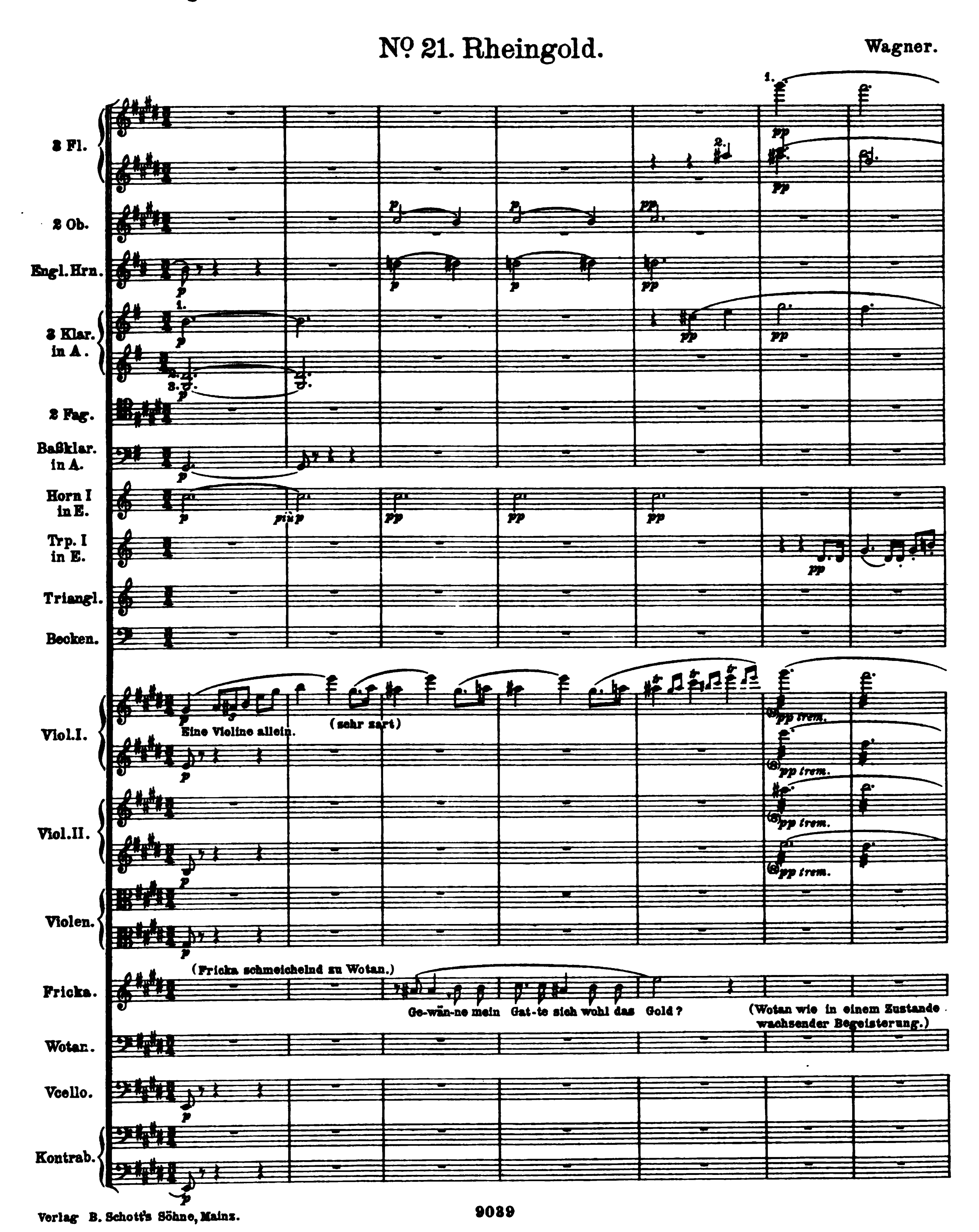


Dieser in der Symbolik seiner Orchestersprache unerschöpfliche Dramatiker individualisiert sogar erste und zweite Geigen im dritten Akt seines Tristan in der Weise, daß er die durch Gewöhnung im Vortrag und Klang etwas untergeordneten zweiten Violinen den Nebenfiguren Kurwenal, Brangäne und König Marke als Begleiter beigibt, während die wärmeren und vornehmeren, an die Führung gewöhnten ersten Violinen mit den beiden Helden der Handlung jauchzen und leiden.

Zum Schluß dieses Kapitels möchte ich warnend auf den gröblichen Mißbrauch hinweisen, der mit der Solo-Violine im Orchester getrieben wird. Ihre Wirkung ist stets eine so besondere, auffallende, daß sie ohne zwingenden poetischen Grund meiner Empfindung nach nicht angewendet werden sollte. Unseren großen Meistern diente sie stets nur als bedeutungsvolles Symbol: Beethoven, wenn er im Benedictus seiner Missa eine inbrünstig keusche Seele ihr Loblied dem Höchsten entgegensingen läßt; Wagner, wenn er im Rheingold die innersten Geheimniße der Frauenseele verrät. (Partiturbeispiel 21.)

Nº 21. Rheingold.

Wagner.



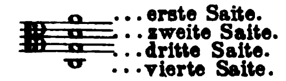


3 Fl.
2 Ob.
Engl. H.
3 Klar. in A.
3 Fag.
Baßkl. in A.
Hr. I in E.
Trp. I in F.
Triang.
Pke. III.
Becken.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Wotan.
Des Rei - fes zu wal - ten rät - lich will es mich dün - ken.
Vlc.
K. B.

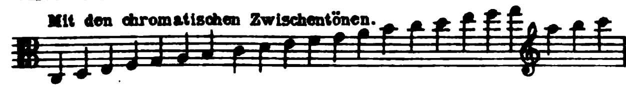
An dem sparsamen Gebrauch der Solovioline in den Partituren des letztgenannten Meisters gestatte man mir als an einem Beispiel für viele von neuem die bis zum Überdruß gepredigte Wahrheit zu exemplifizieren: je seltner die Anwendung eines besonderen Ausdrucksmittels, desto größer dessen Wirkung.

Die Viola (Bratsche).

Die vier Saiten der Viola (Bratsche) werden gewöhnlich in Quinten gestimmt, wie die der Violine, sämtlich aber um eine Quinte tiefer als diese:



Ihr gewöhnlicher Umfang beträgt mindestens drei Oktaven:
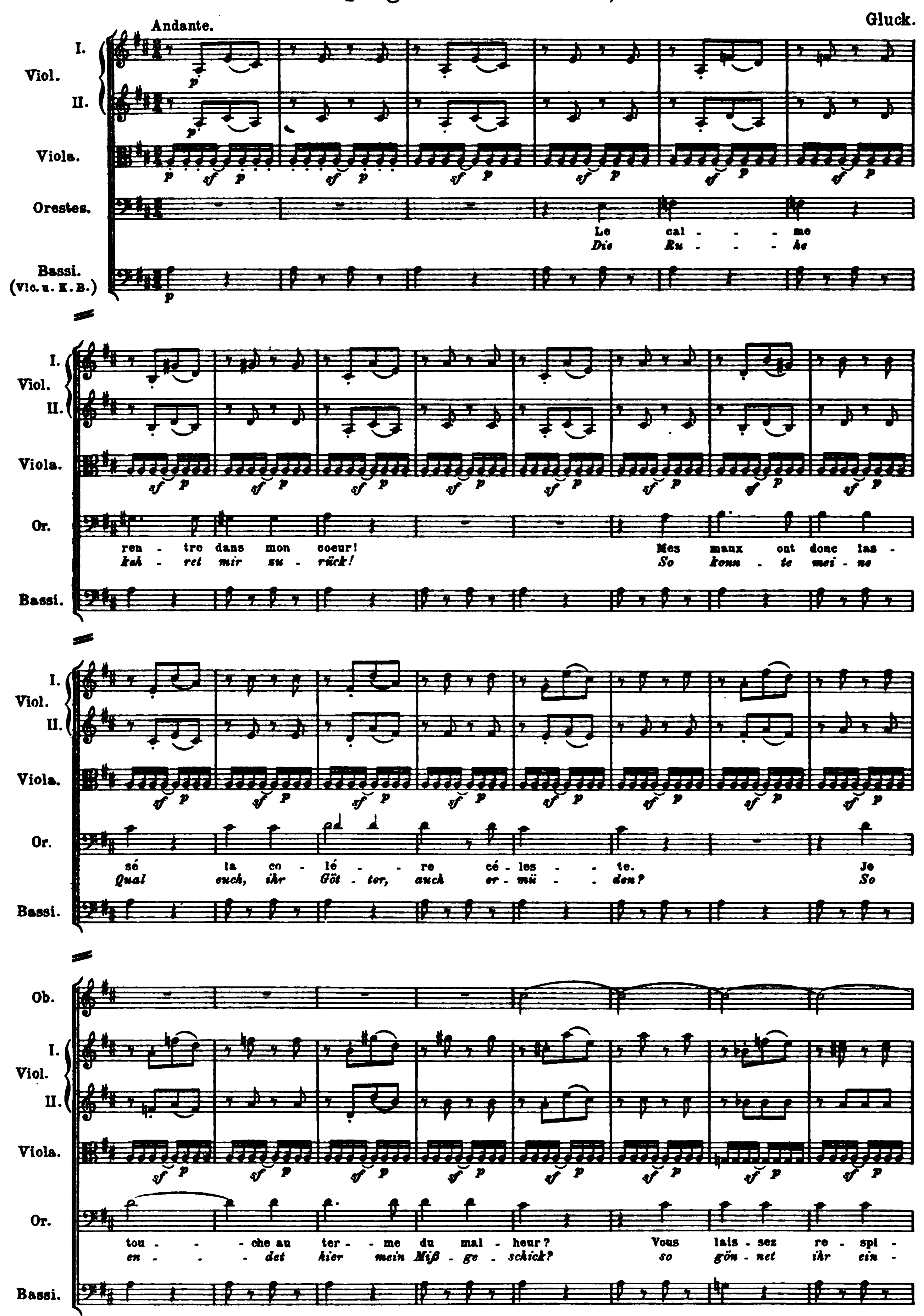


Man schreibt sie im Altschlüssel (C=Schlüssel auf der dritten Linie) und bei den ganz hohen Tönen im Violinschlüssel.
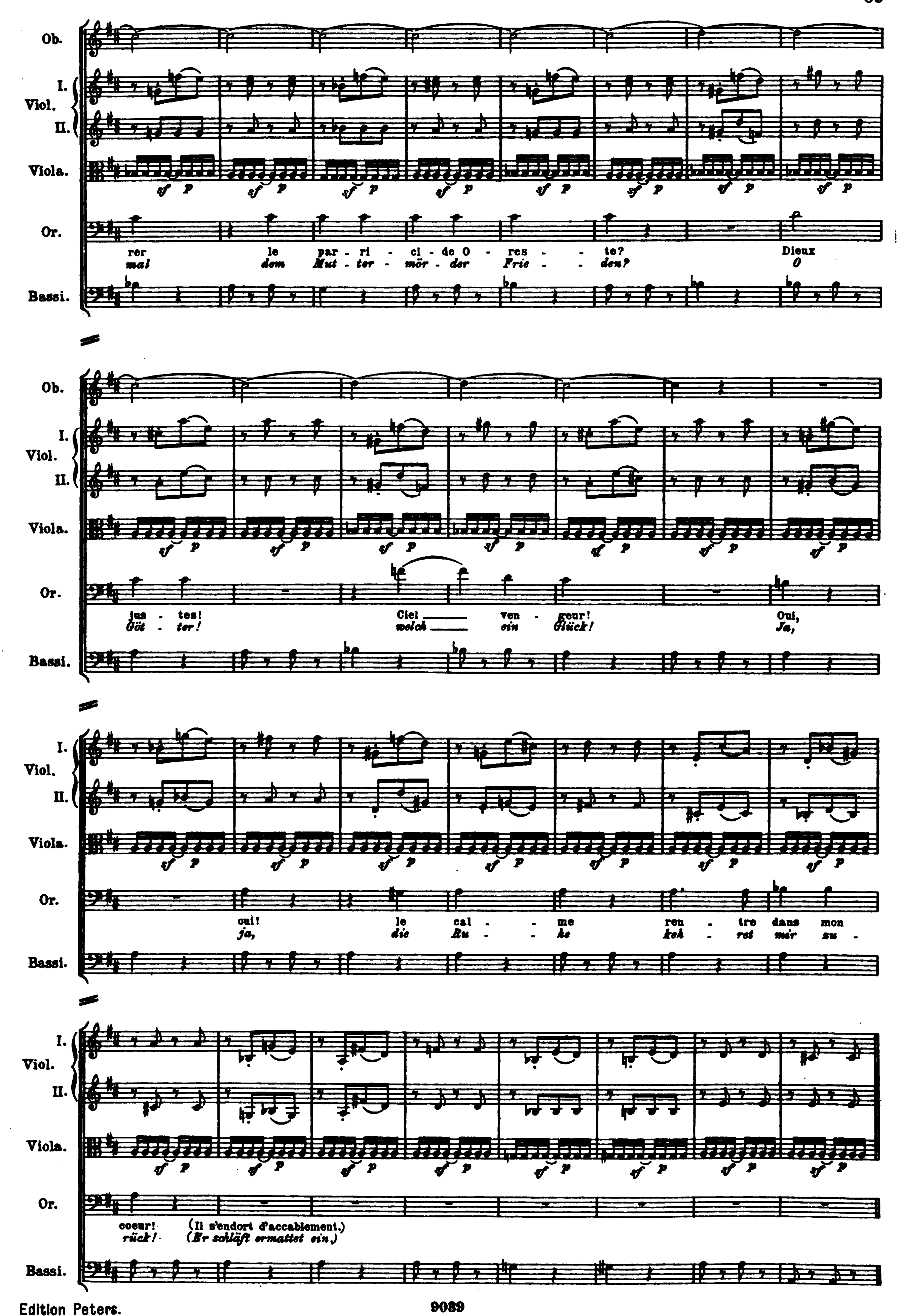
Alles, was wir oben in Bezug auf Triller, Bogenstriche, zwei= und mehrstimmige Akkorde, Arpeggien, Flageolettöne u.s.w. gesagt haben, ist in gleicher Weise auf die Viola anwendbar, die man in dieser Beziehung lediglich als eine um eine Quinte tiefer stehende Violine anzusehen hat.

Von allen Instrumenten im Orchester ist die Viola dasjenige, dessen ausgezeichnete Eigenschaften man am längsten verkannt hat. Sie ist ebenso behend wie die Violine, der Ton ihrer tiefen Saiten besitzt einen eigentümlichen, herben Klang, während ihre Töne in der Höhe einen traurig= leidenschaftlichen Ausdruck annehmen; ihr Klangcharakter im allgemeinen ist von tiefer Schwermut und unterscheidet sich merklich von dem der anderen Streichinstrumente. Gleichwohl ist sie lange Zeit unberücksichtigt geblieben, oder nur, ebenso gehalt= wie nutzlos, dazu verwendet worden: die Baßstimme in der höheren Oktave zu verdoppeln. Verschiedene Ursachen vereinigten sich zu dieser ungerechten Dienststellung dieses edlen Instrumentes. Erstlich wußten die Meister des 18ten Jahrhunderts, da sie selten real vierstimmig setzten, zum größten Teile nicht recht, was sie mit der Viola machen sollten; wenn sie nicht gleich einige Noten fanden, die sie ihr zur Ausfüllung der Harmonie geben konnten, so zögerten sie nicht, das leidige col basso hinzuschreiben, und zwar bisweilen mit so großer Unaufmerksamkeit, daß eine Oktavenverdoppelung der Baßstimme daraus entstand, die bald mit der Harmonie, bald mit der Melodieführung, bald mit beiden zugleich in Widerspruch geriet. Ferner war es unglücklicherweise nicht möglich, damals für die Viola irgend eine bedeutsamere Stelle, die selbst ein nur gewöhnliches Talent zur Ausführung erfordert hätte, hinzuschreiben. Die Violaspieler wurden stets aus dem Ausschusse der Violinspieler entnommen. War ein Musiker unfähig, den Violinposten genügend zu bekleiden, so wurde er zur Viola versetzt. Daher kam es, daß die Bratschisten weder Violine noch Viola spielen konnten. Ich muß sogar gestehen, daß dieses Vorurteil gegen die Violastimme auch in unserer Zeit nicht gänzlich erloschen ist, daß es in den besten Orchestern noch Violaspieler gibt, die so wenig die Viola wie die Violine zu behandeln wissen. Doch sieht man neuerdings immer mehr die Mißlichkeiten ein, die aus Duldung solcher Leute entstehen, und so wird die Viola nach und nach, ebenso wie die anderen Instrumente, nur geschickten Händen anvertraut werden. Ihr Klangcharakter erregt und fesselt die Aufmerksamkeit derartig, daß es nicht nötig ist, im Orchester die Violen in gleicher Anzahl wie die zweiten Violinen zu besetzen, und die ausdrucksvolle Beschaffenheit dieses Klangcharakters ist so hervorstechend, daß er in den sehr seltenen Fällen, wo die alten Komponisten ihn ans Licht treten ließen, niemals verfehlt hat, ihren Erwartungen zu entsprechen. Man kennt den tiefen Eindruck, welchen er stets an jener Stelle der „Iphigenie auf Tauris“ hinterläßt, wo Orestes, von Müdigkeit übermannt, keuchend, von Gewissensbissen gepeinigt, mit den Worten einschlummert: „Die Ruhe kehret mir zurück!“ — während das Orchester in dumpfer Aufregung schluchzende Laute, konvulsivische Klagen vernehmen läßt, welche unaufhörlich von dem schrecklichen, zäh anhaltenden Gemurmel der Violen übertönt werden. Obschon bei dieser unvergleichlichen Eingebung keine Note, weder in der Singstimme noch in den Instrumenten ist, deren Intention nicht erhaben wäre, so muß man doch erkennen, daß der Zauber, den sie ausübt, daß die Empfindung des Schauderns, welche sich in den weit geöffneten, mit Tränen gefüllten Augen manches Hörers abspiegelt, hauptsächlich der Violastimme beizumessen ist, und zwar der Klangeigentümlichkeit der dritten Saite dieses Instrumentes, seinem synkopierten Rhythmus und der seltsamen Wirkung des Einklanges zwischen seiner Synkope auf A und einem andern A der Bäße, das jene Synkope, im Rhythmus abweichend, ungestüm mitten durchschneidet. (Partiturbeispiel 22.)

Nº 22. Iphigenie auf Tauris, Akt II.

Gluck.




Ob.
Viol. I.
II.
Viola.
Or.
Bassi.
rer le par - ri - ci - de O - res - te? Dieux
mal dem Mut - ter - mör - der Frie - den? O
jus - tes! Ciel ven - geur! Oui,
Göt - ter! welch ein Glück! Ja,
oui! le cal - me ren - tre dans mon
ja, die Ru - he kek - ret mir zu -
coeur! (Il s'endort d'accablement.)
rück! (Er schläft ermattet ein.)

Einer der ersten, der die Fähigkeit der Bratschen, dämonische Wirkungen hervorzubringen, erkannt und in seinem Robert der Teufel als kundiger Finder diese zum Ausdruck frommen Schauers und nagender Gewissensbisse verwendet hat, war Meyerbeer.

In der Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ hat Gluck die Viola zur alleinigen Grundlage der Harmonie verwendet, nicht diesmal um einer Wirkung willen, die auf der Besonderheit ihres Klanges beruht, sondern um so zart als möglich den Gesang der ersten Violinen zu begleiten und den Angriff der Bässe, die nach ziemlich langer Pause im Forte wieder einsetzen, um so fürchterlicher zu machen. Sacchini hat gleichfalls die Violen allein mit der Führung der Unterstimme betraut, und zwar in der Arie des Oedipus: „Euer Hof gewährt mir Zuflucht,“ ohne jedoch damit die Vorbereitung eines derartigen Ausbruches zu beabsichtigen. Im Gegenteil gibt hier diese Instrumentation der Gesangstelle, welcher sie zur Begleitung dient, eine angenehme Frische und Ruhe. Der Gesang der Violen auf den hohen Saiten tut Wunder in Szenen von religiösem und antikem Charakter.

Z. B. in Wolframs Gesang „Blick ich umher“ (zweiter Akt Tannhäuser), Gralserzählung (dritter Akt Lohengrin) – geteilte Bratschen in hoher Lage unisono mit den Violinen, – auch die wie ferne Orgelklänge wirkenden Bratschen vor Walthers Preislied (dritter Akt Meistersinger) gehören hierher. (Partiturbeispiele 23, 24, 25.)
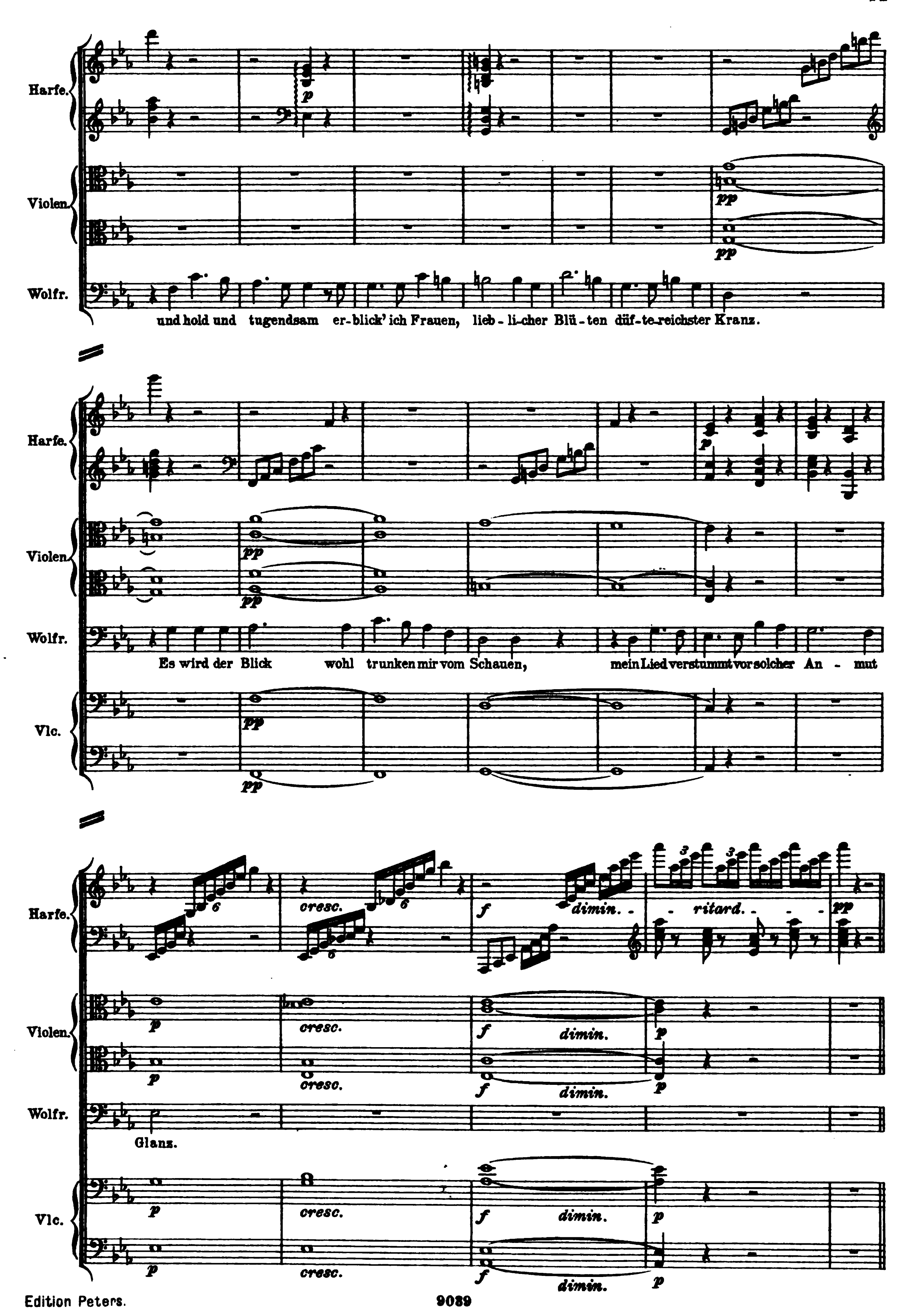


№ 23. Tannhäuser, Akt II.

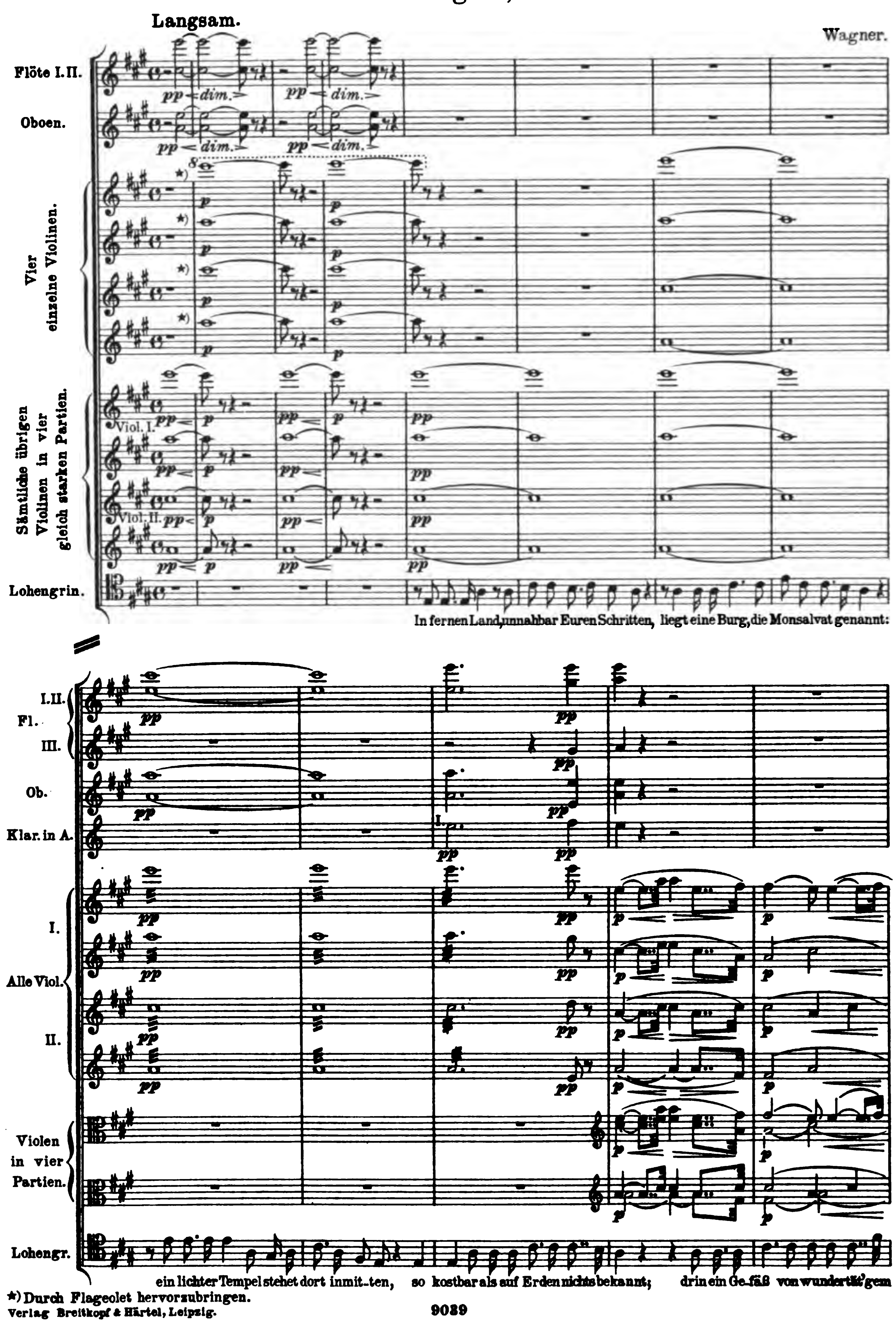
Moderato. (𝅗𝅥 = 60.) Wagner.

Harfe. Violen. (get.) Wolfram. Vcelli. (get.)

Blick ich um-her in die-sem ed-len Krei-se, welch' ho-her Anblick macht mein Herz erglühn! So viel der Helden, tapfer, deutsch und wei-se, ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün;
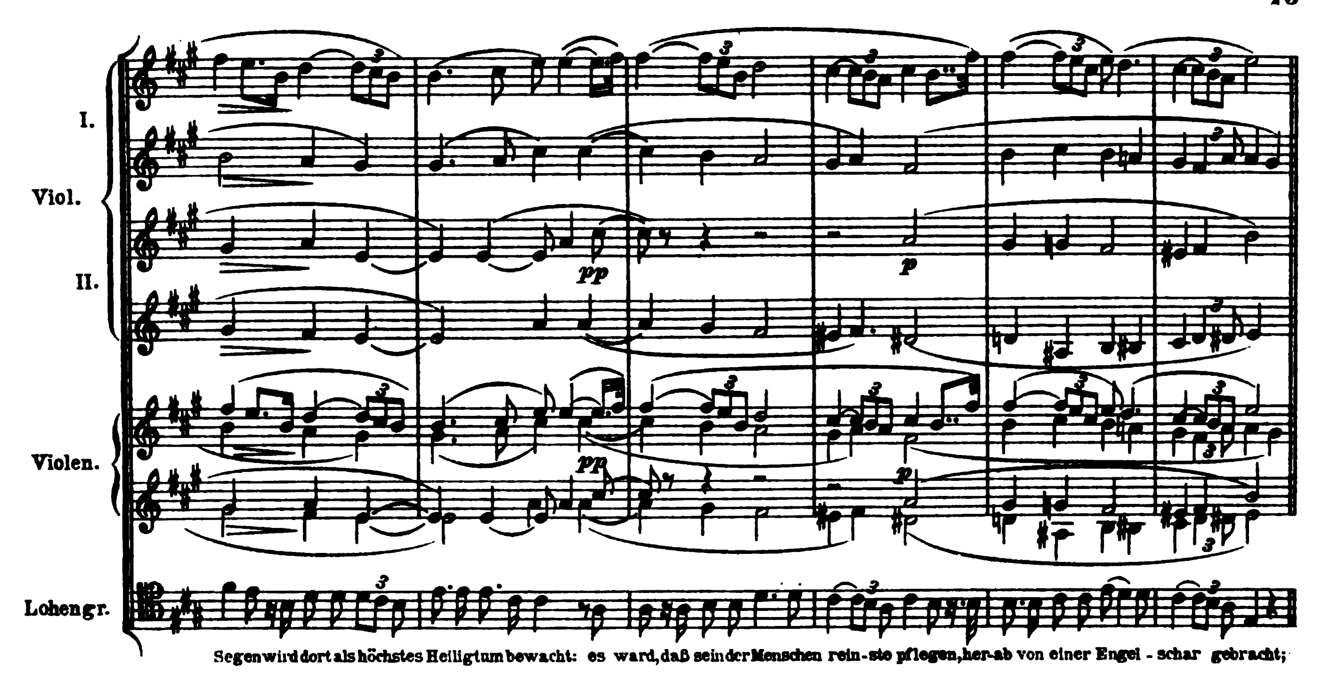

Harfe.
Violen.
Wolfr.
und hold und tugendsam er-blick' ich Frauen, lieb-li-cher Blü-ten düf-te-reichster Kranz.
pp
p
Harfe.
Violen.
Wolfr.
Es wird der Blick wohl trunken mir vom Schauen, mein Lied verstummt vor solcher An - mut
Vlc.
pp
Harfe.
cresc.
f
dimin.
ritard.
Violen.
Wolfr.
Glanz.
Vlc.

No 24. Lohengrin, Akt III.



*) Durch Flageolet hervorzubringen.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.



№ 25. Meistersinger, Akt III.

Wagner.

Mässig langsam.

Ob.
Klar. in B.
4 Hrnr. in F.
Fag.
Harfe.
Viol. I.
Viol. II.
Violen.
Walther.
Vlc.
Kontrab.

pp cresc. f dim. pp

p più p

*) (mit Dämpfer) (nicht schleppend)

p dolce

p cresc. f dim. pp
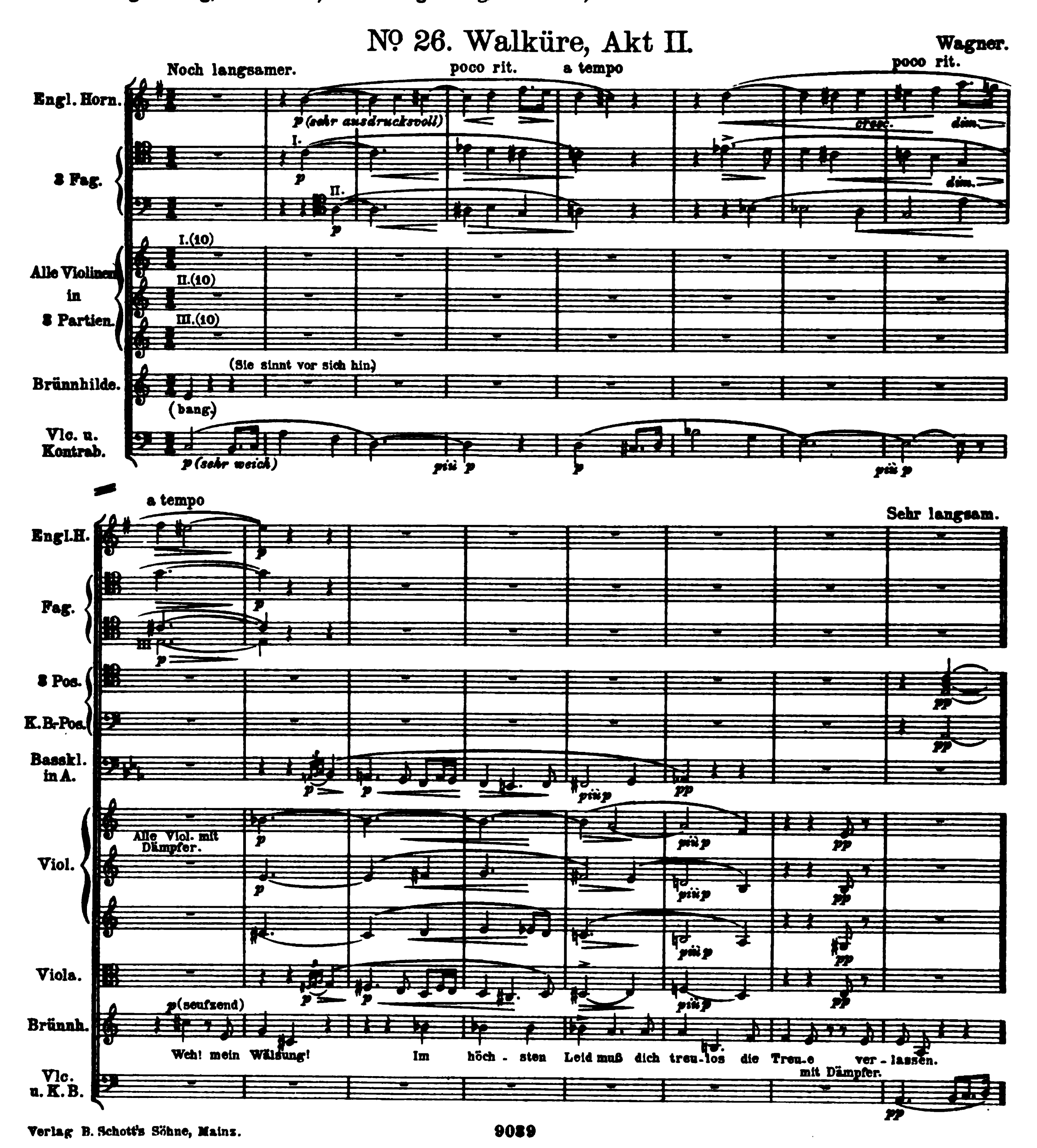
(hat sich zu Hans Sachs am Werktisch gesetzt, wo dieser das Gedicht Walthers nachschreibt.)

*) Die beiden Fermaten müssen von besonders langer Dauer sein, um nach dem schnelleren Anschwellen ein sehr allmähliches Abnehmen ausführen zu lassen.
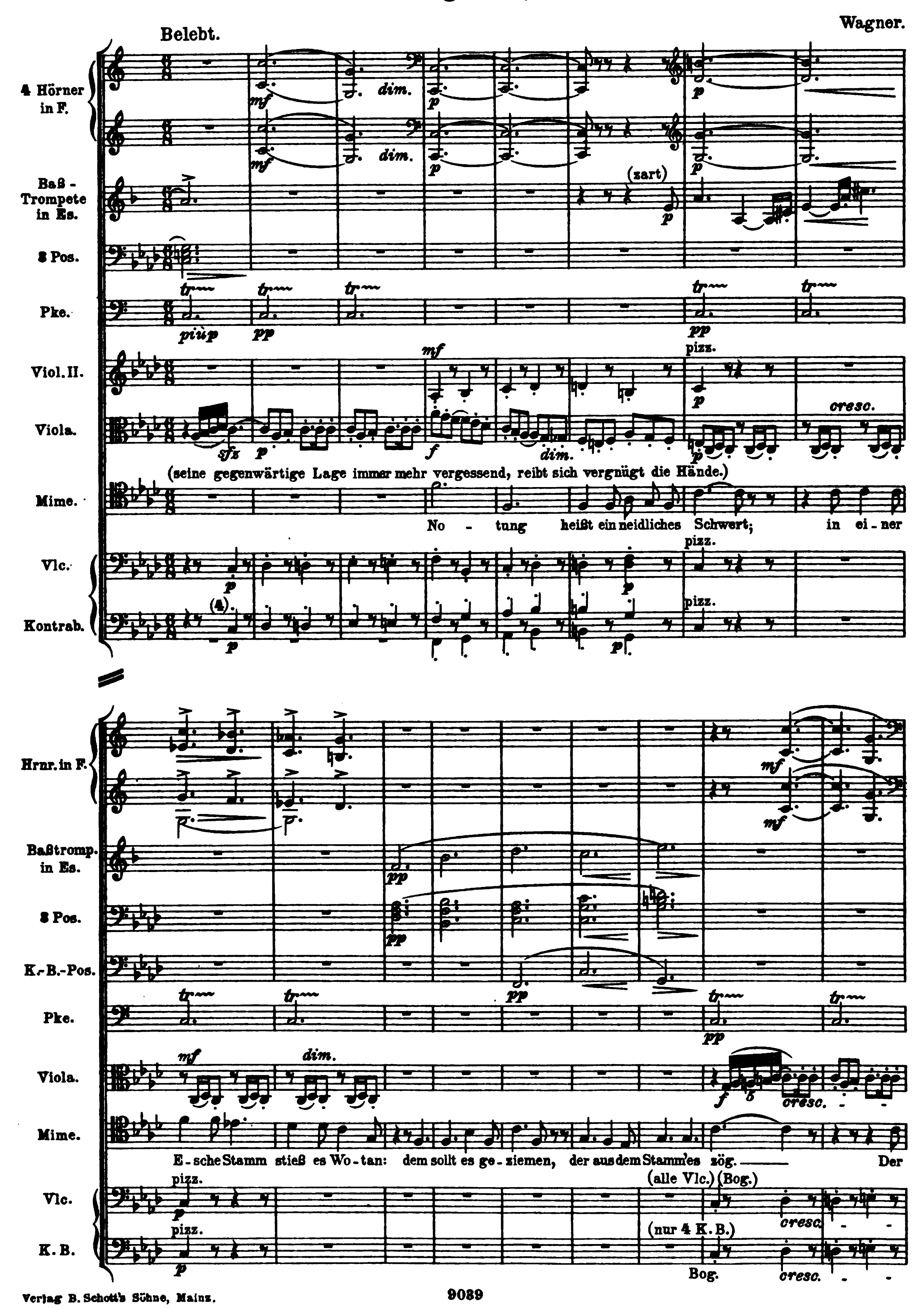
Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.
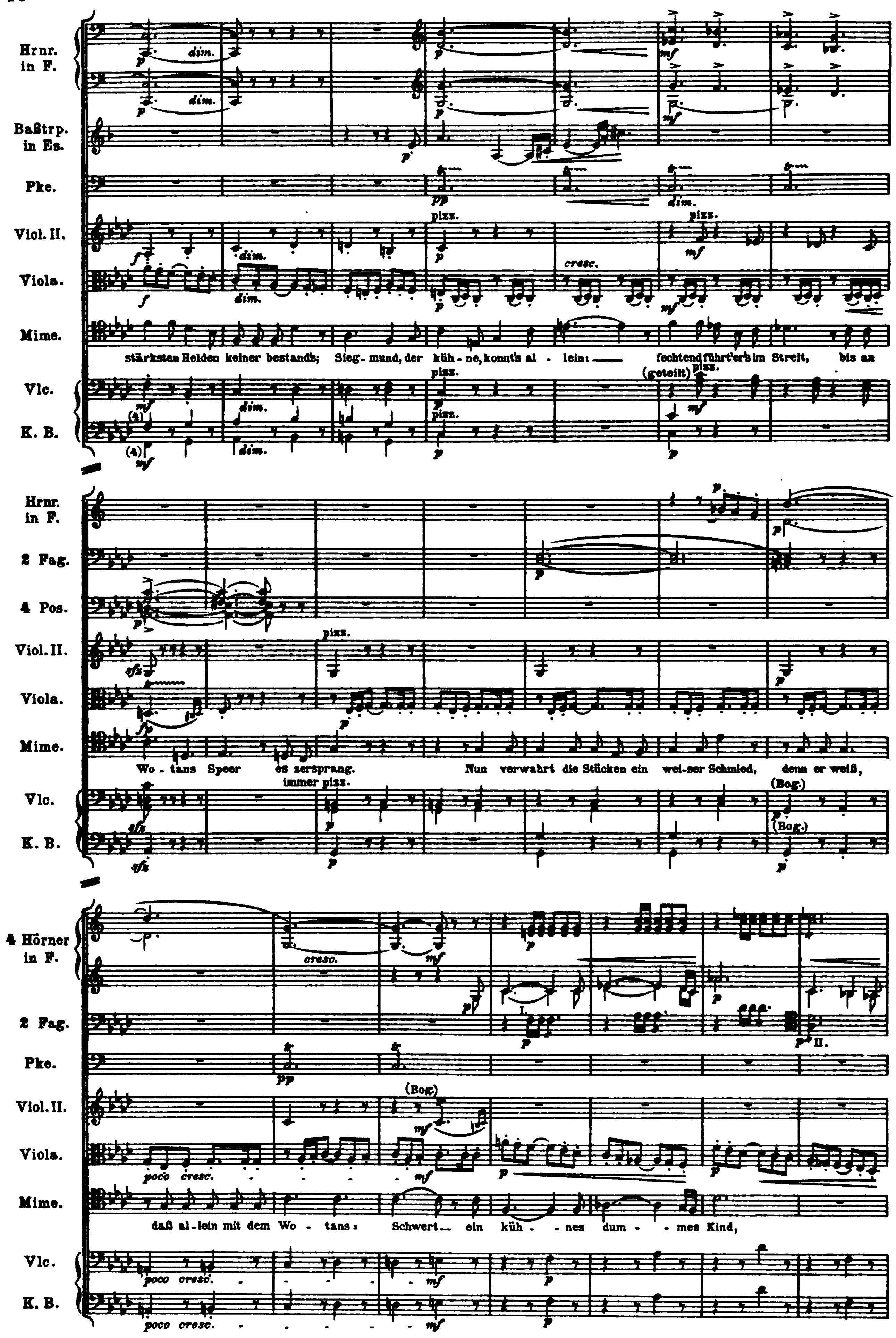
Spontini kam zuerst auf den Gedanken, den Violen stellenweise die Melodie in seinen wundervollen Gebeten der „Vestalin“ anzuvertrauen. Méhul, verleitet durch die innigen Beziehungen, die zwischen dem Tone der Violen und dem träumerischen Charakter der Ossianischen Poesie bestehen, kam darauf, sich ihrer in seiner Oper „Uthal“ ständig und mit gänzlichem Ausschlusse der Violinen zu bedienen. Die Folge davon war, nach dem Ausspruche der Kritiker jener Zeit, eine unerträgliche Einförmigkeit, welche dem Erfolge des Werkes schadete. Hierauf bezüglich war es auch, daß Grétry ausrief: „Einen Louisd’or würd’ ich für eine Quinte geben.“ In der Tat muß diese Klangfärbung, so kostbar, wenn sie gut angewendet und dem Klange der Violinen und anderen Instrumente geschickt gegenübergestellt wird, sehr bald ermüden; sie trägt, bei wenig Mannigfaltigkeit zu sehr das Gepräge der Traurigkeit, als daß es anders sein könnte.

Zu einer solchen Stelle tiefster Trauer im zweiten Akt der Walküre (nach den Worten Brünnhildens „Weh, mein Wälsung“), wo die Violen in der höheren Oktave der Baßklarinette von Wotans Schwermut singen, bildet einen interessanten Gegensatz die in feiger Lustigkeit hintanzende Figur der Violen bei Mimes Antwort an den drohenden Wotan (Siegfried erster Akt). (Partiturbeispiele 26, 27.)



№ 27. Siegfried, Akt I.




Hrnr. in F.
Baßtrp. in Es.
Pke.
Viol. II.
Viola.
Mime.
stärksten Helden keiner bestands; Sieg-mund, der küh-ne, konnt's al-lein: — fechtend führt' er's im Streit, bis an
Vlc.
K. B.
Hrnr. in F.
2 Fag.
4 Pos.
Viol. II.
Viola.
Mime.
Wo-tans Speer es zersprang. Nun verwahrt die Stücken ein wei-ser Schmied, denn er weiß,
Vlc.
K. B.
4 Hörner in F.
2 Fag.
Pke.
Viol. II.
Viola.
Mime.
daß al-lein mit dem Wo-tans: Schwert— ein küh--nes dum--mes Kind,
Vlc.
K. B.

Trp. I in C.
4 Hrnr. in F.
Fag.
Pke.
Viol. I. II.
Viola.
Mime.
Vlc.
K. B.

p *cresc.* *molto cresc.* *molto cresc.* *molto cresc.* tr *p* *p* *cresc.* *cresc.* *molto cresc.* (Bog.) *p* *cresc.*

Mime: Sieg - fried, den Wurm versehrt.

Ob. I. II.
Engl. H.
Hrnr. in F.
Fag.
Pke.
Viol. I. II.
Viola.
Mime.
Wandrer.
Vlc.
K. B.

a 2. *ff* *f* (zu 2) *ff* *dim.* tr *p* *più p* pizz. *f* in D. *cresc.* (A) *molto cresc.* (Bog.)
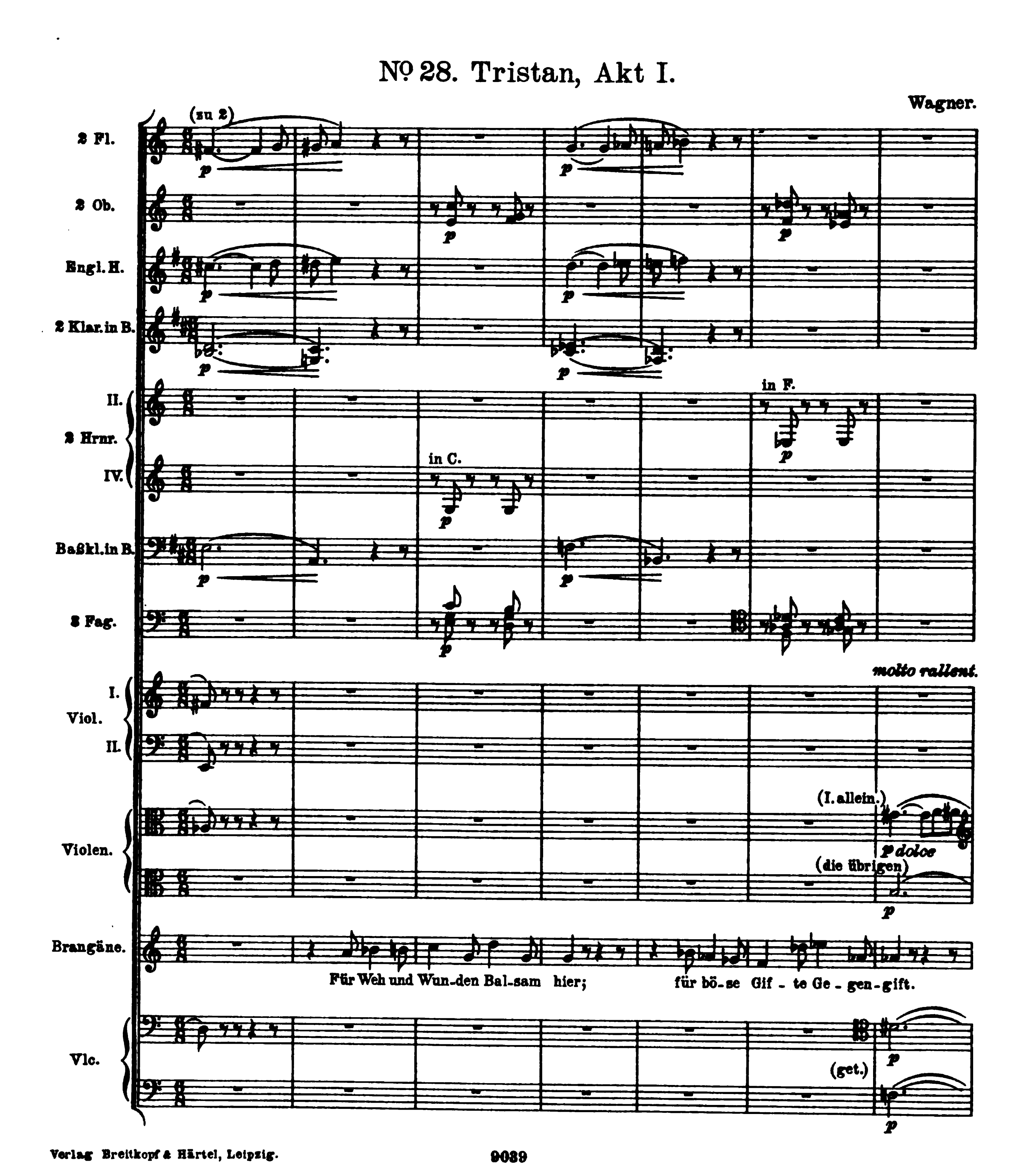
(ganz vergnügt)
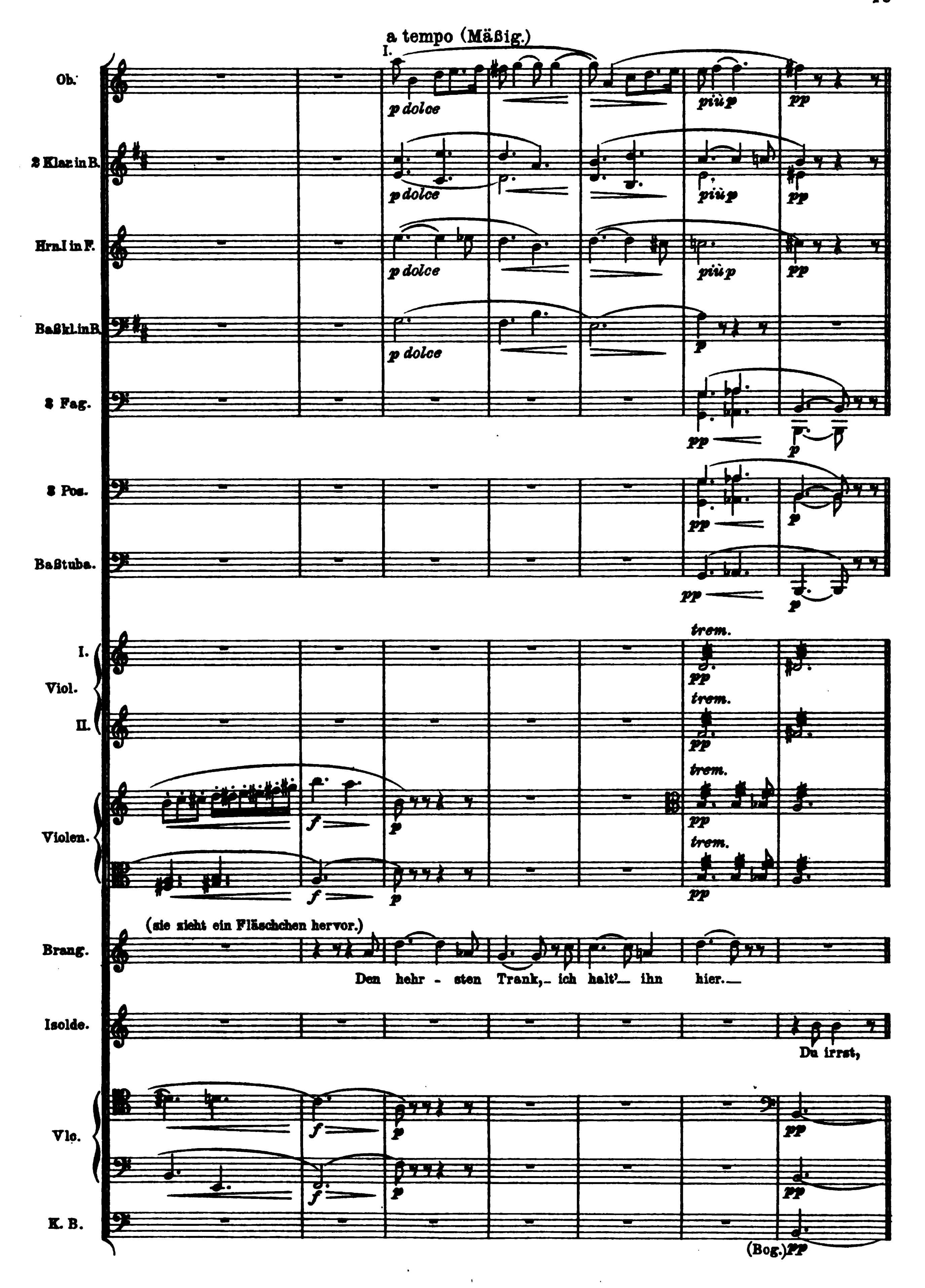
Mime: Be - halt' ich Zwerg auch zwei - tens mein Haupt?

Wandrer: (lachend) Ha ha, ha ha

Finde ich die schönen Bratschenklänge aus dem letzten Satz der neunten Symphonie von Beethoven (bei „Ihr stürzt nieder, Millionen“) und die humoristisch gruselige Solobratsche in Ännchens Arie (zweiter Akt, Freischütz) schon bei Gevaert erwähnt, darf ich ferner die feierliche Einleitung zum Quartett im Fidelio als allgemein bekannt und verehrt voraussetzen, so möchte ich doch der extatischen Solo-Viola, die von den Wundern des Liebestrankes kündet (Tristan, erster Akt) und der eigenartigen Stelle im Fidelio, wo durch das Anschlagen einer Terz in den Bratschen (bei „wie ein Schatten schwebt“) die abgehärmte Figur Florestans vor das innere Auge des gerührt lauschenden teilnahmsvollen Zuhörers gezaubert wird — noch besonders gedenken. (Partiturbeispiel 28, 29.)
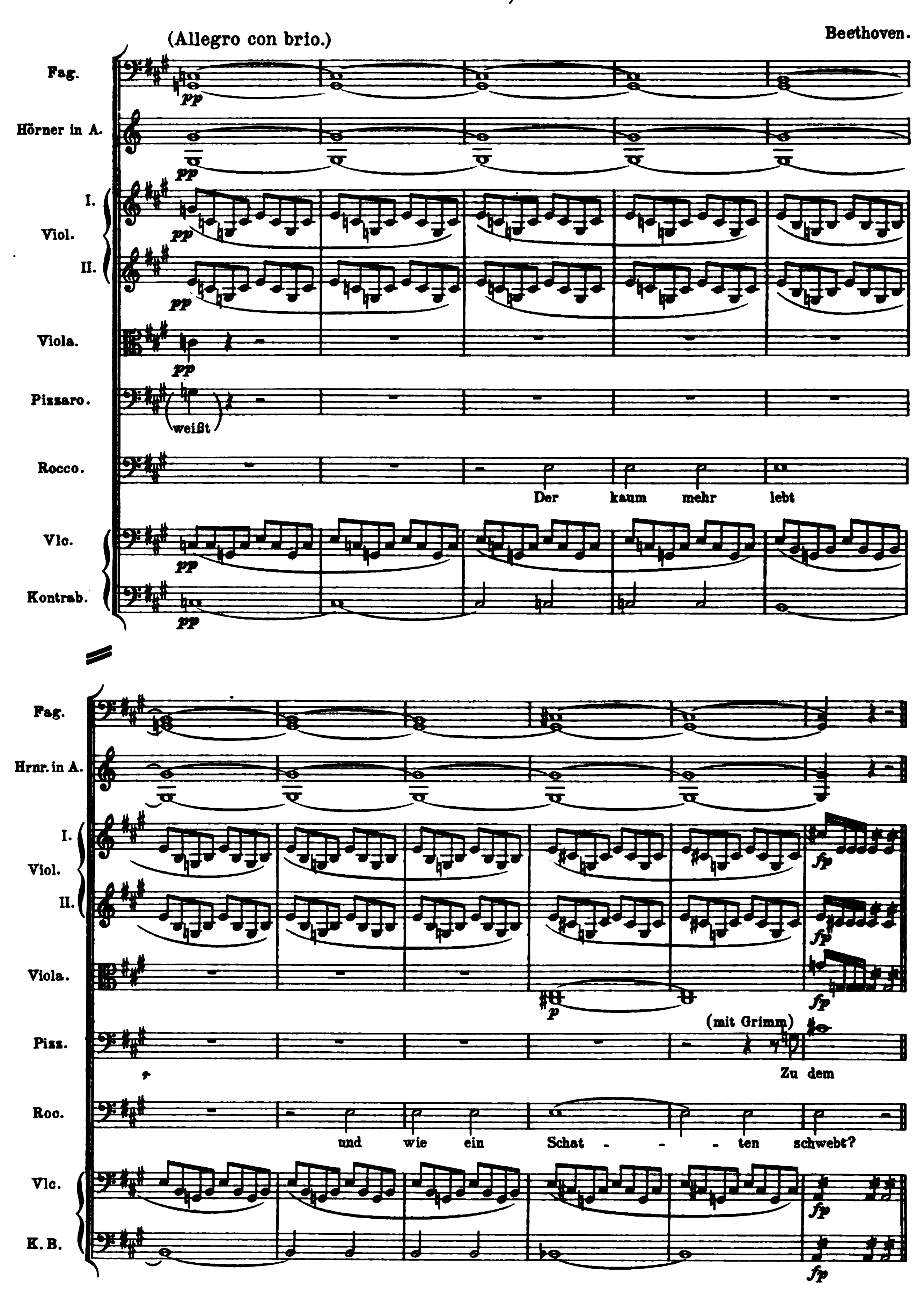
№ 28. Tristan, Akt I.




a tempo (Mäßig.)
Ob.
2 Klar. in B.
Hrn. I in F.
Baßkl. in B.
2 Fag.
3 Pos.
Baßtuba.
Viol.
Violen.
Brang.
Isolde.
Vlc.
K. B.
p dolce
più p
trem.
(sie zieht ein Fläschchen hervor.)
Den hehr - sten Trank, - ich halt' - ihn hier. -
Du irrst,
(Bog.)

Nº 29. Fidelio, Akt I.

Beethoven.



Man teilt heutzutage die Violen oft in erste und zweite. In Orchestern, wie das der großen Oper in Paris, wo sie allenfalls in hinlänglicher Zahl vorhanden sind, erwächst daraus kein Nachteil; in allen anderen Orchestern aber, wo kaum vier oder fünf Violen sich vorfinden, kann eine derartige Teilung nur ungünstig wirken, da diese an sich schon so schwache Instrumentalgruppe ohnehin in steter Gefahr ist, von den anderen Gruppen erdrückt zu werden. Hier muß ich noch erwähnen, daß die Viola-Instrumente, deren man sich gegenwärtig in unseren französischen Orchestern bedient, meist nicht die erforderliche Dimension haben, sie sind weder der Größe noch der Klangkraft nach wirkliche Violen, sondern fast nur mit Violasaiten bezogene Violinen.*) Die Dirigenten sollten durchaus auf Abschaffung dieser Zwitterinstrumente dringen, da deren geringe Klangkraft das Orchester um einen der interessantesten Bestandteile seiner Tonfärbung bringt, und ihm, namentlich in den tiefen Tönen, alle Fülle raubt.

Sind die Violoncells melodieführend verwendet, so werden sie bisweilen vortrefflich durch den Einklang der Violen verdoppelt; ihr Ton gewinnt dadurch sehr an Rundung und Lauterkeit, ohne deshalb sein Übergewicht einzubüßen. Beispiel: das Thema des Andante der C-moll Symphonie von Beethoven. (Partiturbeispiel 30.)
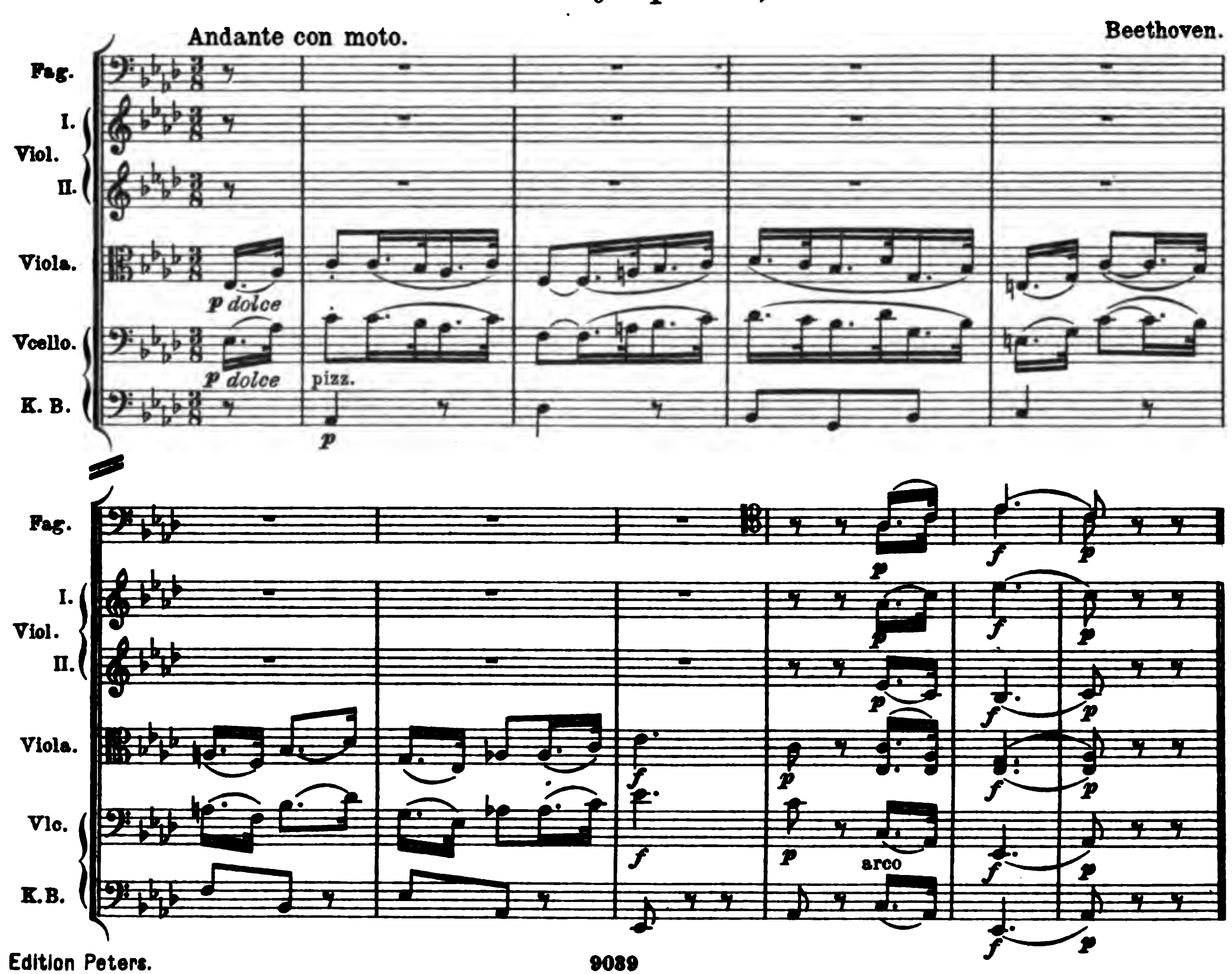
---

*) Prof. Herm. Ritter in Würzburg hat eine „Viola alta" gebaut, die zu den vier Saiten der gewöhnlichen Bratsche noch eine fünfte in der Höhe (auf [Note] gestimmt) besitzt. Das Instrument weist infolge seines größeren Körperbaues ein viel bedeutenderes Tonvolumen auf und hat außerdem durch die hinzugefügte Quinte den Vorzug einer für die modernen Orchesterwerke sehr brauchbaren Höhe.

Ihre Einführung ist bis zum heutigen Tage leider noch eine sehr beschränkte, was wohl vor allem dem Umstande zuzuschreiben ist, daß zur manuellen Behandlung der Ritterschen Viola alta viel physische Kraft erforderlich; besonders Spieler mit kurzen Armen und kurzen Fingern mögen Bedenken tragen, sie gegen die bequemere gewöhnliche Bratsche zu vertauschen.

Hier wäre auch der von Herrn Stelzner in Dresden gebauten Violotta und Cellone zu gedenken — neue Instrumente, die das Vorbild der Viola resp. des Violoncells hinsichtlich eines ausgiebigeren Umfanges nach der Tiefe zu, zu vervollkommnen suchen. Die praktischen Resultate sind aber bis jetzt für die allgemeine Musikpflege noch zu gering, als daß von einer Einführung dieser Instrumente ins Orchester die Rede sein könnte. Hauptsächlich, daß sie anders gestimmt, daß heißt tiefere Saiten als die bisherigen Bratschen und Violoncells haben, macht ihre Anwendung für die vorhandenen Aufgaben illusorisch — es müßten eben neue Orchesterpartien für sie geschrieben werden.

Max Schillings hat die Violotta mit Glück als Soloinstrument im tragi-komischen III. Akt seiner Oper: „Der Pfeifertag" verwendet.

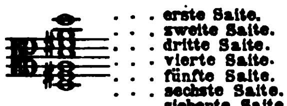
№ 30. Cmoll-Symphonie, Satz II.



Die Viola d'amour.

Dieses Instrument ist etwas größer als die Viola. Es ist fast überall außer Gebrauch gekommen, und ohne Herrn Urhan, den einzigen Künstler in Paris, welcher es spielt, würde es uns nur dem Namen nach bekannt sein.

Es hat sieben Darmsaiten, von denen die drei tiefsten, wie das C und G der Viola, mit Silberdraht übersponnen sind. Unterhalb des Griffbrettes und unter dem Stege weglaufend befinden sich sieben andere Saiten, und zwar von Metall, die im Einklang mit ersteren gestimmt sind, um, mitklingend, dem Instrumente einen zweiten, sanften und geheimnißvollen Rückschall zu verleihen. Man stimmte dasselbe ehemals auf verschiedene absonderliche Arten; Herr Urhan hat als die einfachste und vernunftgemäßeste Stimmung folgende in Terzen und Quarten angenommen:



Der Umfang der Viola d'amour beträgt mindestens drei und eine halbe Oktave. Man notiert sie wie die Viola in zwei Schlüsseln.



Aus der Anordnung der Saiten ersieht man, daß die Viola d'amour hauptsächlich auf Akkorde zu drei oder vier und mehr Noten angewiesen ist, mögen sie arpeggiert oder gleichzeitig zum Anschlag gebracht oder auch ausgehalten werden; auch ist sie besonders für Melodien in Doppelgriffen geeignet. Ferner ist zu beachten, daß man betreffs der Harmonielagen, die man für sie schreibt, ein anderes System als bei Violine, Viola und Violoncell, die sämtlich in Quinten gestimmt sind, zu befolgen hat, sich also hüten muß, die einzelnen Akkordtöne im allgemeinen weiter als eine Terz oder Quarte auseinander zu legen, falls nicht wenigstens für die tiefere Note eine leere Saite dabei in Betracht kommt. So kann natürlich zum A der zweiten Oktave jeder Ton der Tonleiter auf der hohen D=Saite ihrem ganzen Umfange nach genommen werden.

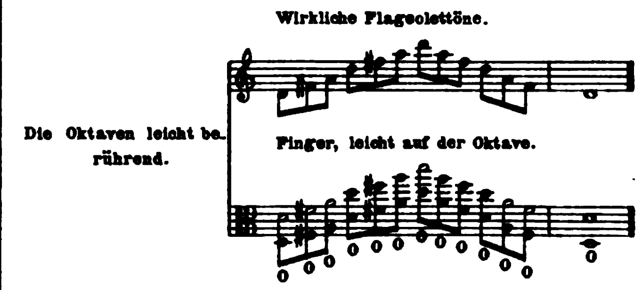


Wohl überflüssig ist es, die Zusammenklänge der kleinen Terz und der Sekunde zum tiefsten Tone des Instrumentes wie:

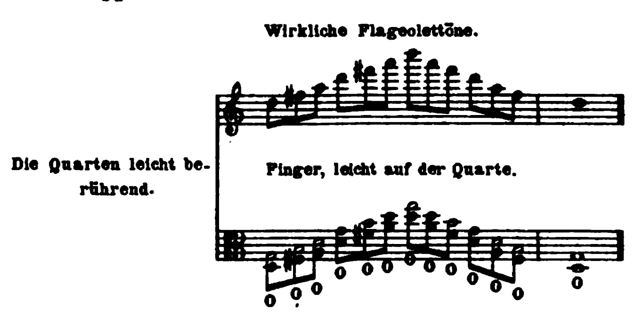


als unausführbar besonders namhaft zu machen, da die Töne dieser Intervalle beide nur von der D=Saite gegeben werden können. Ähnliche Unmöglichkeiten hinsichtlich der tiefen Saite wird man bei den übrigen Streichinstrumenten leicht herauszufinden wissen.

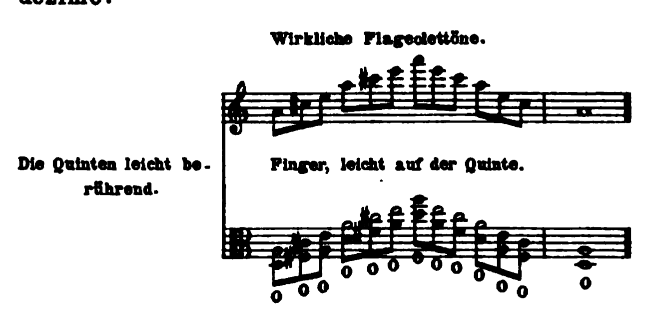
Die Flageolettöne sind auf der Viola d'amour von wunderbarer Wirkung; man erhält sie ganz auf dieselbe Weise, wie bei Violine und Viola. Dabei macht es der Umstand, daß die sieben leeren Saiten als vollkommener Dreiklang zusammenstimmen, der Viola d'amour sehr leicht, ziemlich schnelle Arpeggien sowohl ihres Grundakkordes D-dur in der höheren Oktave:



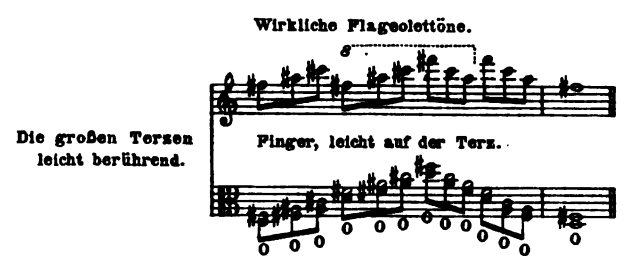
und Doppeloktave:



als auch des A-dur-Akkordes in der höheren Duodezime:



und des Fis-dur-Akkordes in der höheren Septdezime:
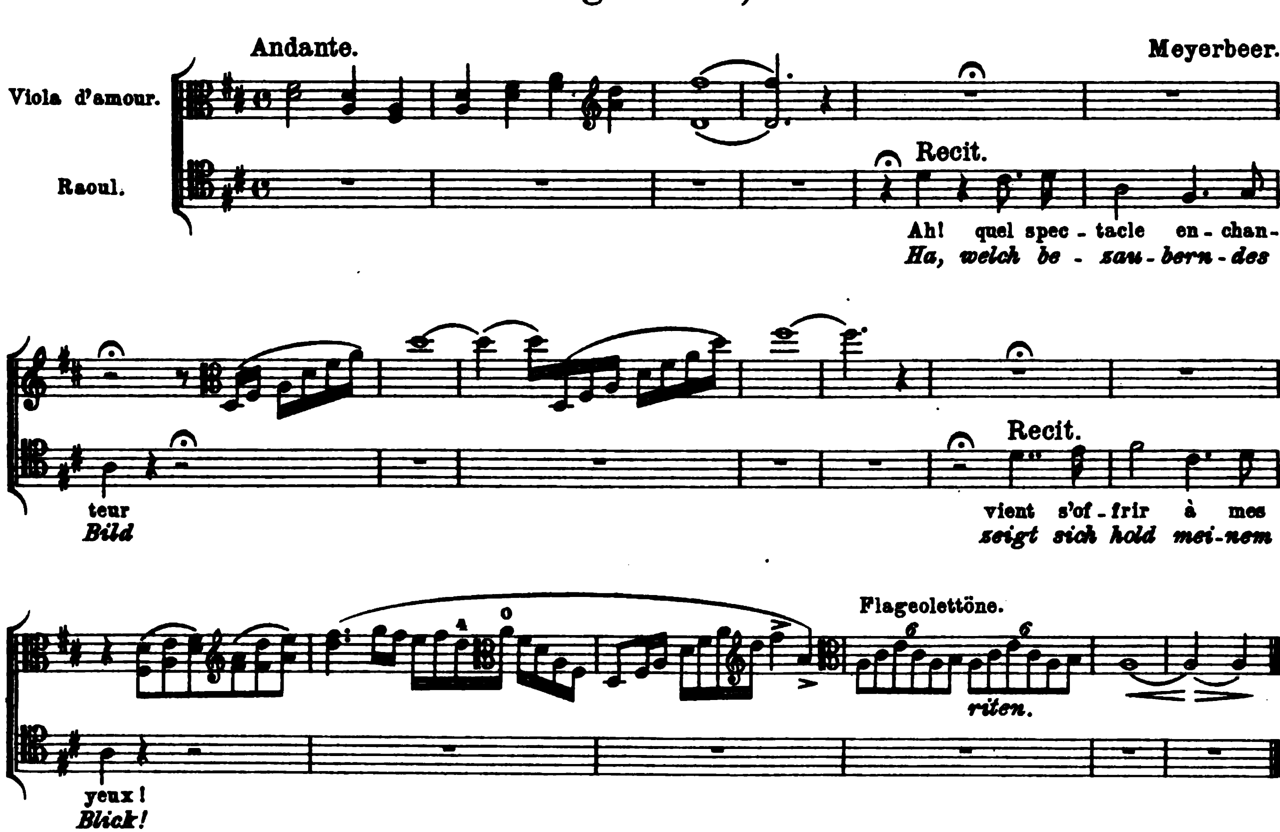


mit Flageolettönen hervorzubringen.

Man sieht aus den gegebenen Beispielen, daß, wenn man sich diese reizenden Arpeggien der Viola d'amour zunutze machen wollte, die Tonarten D-, G-, A-, Fis-oder H-dur die meiste Gelegenheit zu deren Verwendung bieten würden. Da nun aber jene drei Akkorde (D-, A-, Fis-dur) ohne Zweifel nicht hinreichen würden, einen etwas modulierenden Gesang ohne Unterbrechung zu begleiten, so wäre dem durch Hinzunahme einiger anders gestimmter Violen d'amour leicht abzuhelfen, z.B. mit Stimmung in C oder in Des, je nach den Akkorden, die der Komponist für sein Tonstück gebrauchte. Der außerordentliche Reiz dieser Flageolettöne auf leeren Saiten in Arpeggien verdiente es wohl, daß man alle möglichen Mittel anwendete, um Vorteil daraus zu ziehen.

Die Viola d'amour hat einen schwachen und sanften Klang; sie hat etwas Seraphisches, das zugleich der Viola und den Flageolettönen der Violine nahekommt. Sie eignet sich hauptsächlich zum gebundenen Stil, zu träumerischen Melodien, zum Ausdruck verzückter, religiöser Empfindungen. Meyerbeer hat sie mit Glück in der Romanze des Raoul im ersten Akte der Hugenotten verwendet. (Partiturbeispiel 31.) Aber hier wirkt sie nur als Soloinstrument; was würde nicht erst in einem Andante die Wirkung von einer Menge Violen d'amour sein, die ein schönes Gebet zu mehreren Stimmen ausführten, oder die mit ihren gehaltenen Harmonien einen Gesang der Violen begleiteten, oder des Violoncells, oder des Englischen Hornes, oder des Waldhornes, oder der Flöte in der mittleren Region, verwebt vielleicht mit Arpeggien der Harfen! Es wäre wahrhaftig sehr schade, wenn dieses herrliche Instrument dem praktischen Gebrauche verloren ginge, zumal jeder Violinspieler es nach einem Studium von wenigen Wochen erlernen kann.

Nº 31. Hugenotten, Akt I.



Viola da Gamba.

Die Viola da Gamba (d. h. Kniegeige) war noch bis in die zweite Hälfte des 18ten Jahrhunderts in Deutschland in Gebrauch. Erst mit fünf, dann mit sechs Saiten bezogen, wurde ihr zu Ende des 17ten Jahrhunderts noch eine tiefe Saite hinzugefügt (das große A) und so hatte dieses ehemals sehr beliebte und mit einem schönen sonoren Klang ausgestattete Instrument nachstehenden Umfang:

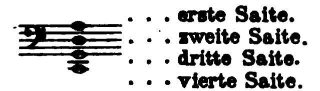


wie ersichtlich, in Quarten gestimmt mit einer einzigen Ausnahme. Das Griffbrett war, wie bei der Laute, mit Bünden versehen, welche die Griffe für die Töne der Skala abgrenzten.

Die Viola da Gamba ist die Ahne unseres heutigen Violoncells, war nicht ganz so groß wie dieses und wurde je nach Bedarf im Baß= Tenor= Alt= oder Sopran= Schlüssel notiert.

Das Violoncell.

Seine vier Saiten sind in Quinten gestimmt, genau in der tiefern Oktave der vier Saiten der Viola:
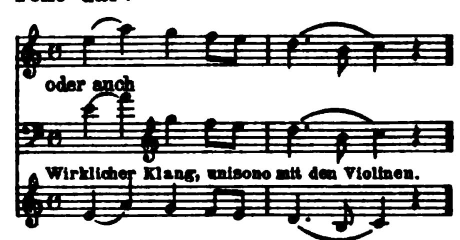


Sein Umfang kann, auch im Orchester, drei und eine halbe Oktave sein:
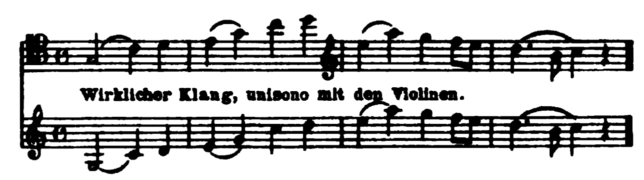


Die großen Virtuosen steigen noch höher, indes gebraucht man diese überhohen Noten, welche nur als Abschluß langsamer Phrasen Reiz haben, für gewöhnlich nicht als natürliche Töne, sondern nimmt sie meist im Flageolet, wo sie leichter ansprechen und von viel besserer Klangwirkung sind.

Bevor wir weiter gehen, ist es notwendig, den Leser mit der doppelten Deutung bekannt zu machen, die man in der Notierung des Violoncell dem G= Schlüssel gibt. Wenn man diesen Schlüssel gleich bei Beginn eines Tonstückes oder unmittelbar nach vorhergehendem Baßschlüssel setzt, so stellen die Noten die höhere Oktave der wirklichen Töne dar:

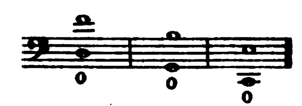


Seine eigentliche Geltung hat er erst dann, wenn er dem Tenorschlüssel (C= Schlüssel auf der vierten Linie) folgt; hier nur gibt er die wirklichen Töne an und nicht deren höhere Oktave.



Dieser durch nichts gerechtfertigte Gebrauch führt um so häufiger zu Mißverständnissen, als manche Violoncellisten keine Notiz davon nehmen und den G= Schlüssel stets nur in seiner wirklichen Bedeutung nehmen. Um jeder falschen Auslegung vorzubeugen, werden wir uns seiner hier nur nach dem Tenorschlüssel, wenn dieser uns zu sehr in die Hilfslinien führen würde, bedienen, so daß der Violinschlüssel immer nur die wirkliche Tonhöhe, wie im letzten Beispiele, darstellen wird.

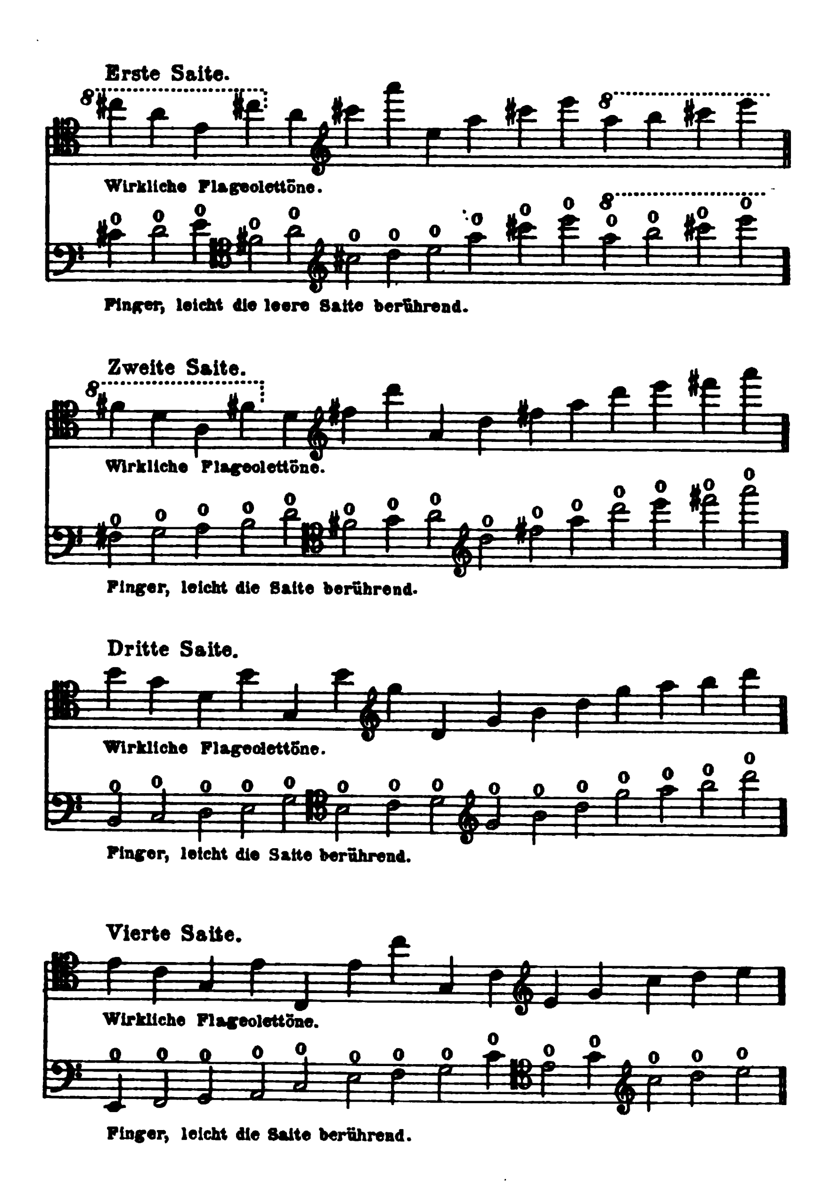
Was wir in Betreff der Doppelgriffe, der Arpeggien, der Triller, sowie der Stricharten bei der Violine gesagt haben, ist überall auch auf das Violoncell anwendbar. Nur muß man nie vergessen, daß seine Saiten, da sie länger als die der Violine sind, ein beträchtlicheres Auseinanderlegen der Finger der linken Hand erfordern, woraus wiederum folgt, daß die für Violine und Viola möglichen Dezimengänge in Doppelgriffen keineswegs auch auf dem Violoncell ausführbar sind, und daß man überhaupt nur dann eine Dezime schreiben darf, wenn die untere Note auf eine leere Saite trifft:



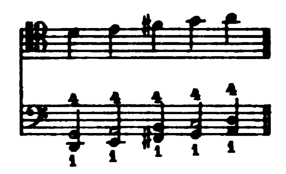
Die folgenden Dezimen würden demnach unmöglich sein:

Ebensowenig ist es dem Violoncell wegen der Tiefe seines Klanges und der Dicke seiner Saiten möglich die außerordentliche Behendigkeit der Violine und Viola zu erreichen.
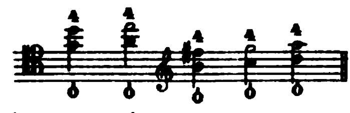
Die natürlichen und künstlichen Flageolettöne, von denen man auf dem Violoncell im Solo häufig Gebrauch macht, erhält man auf dieselbe Weise wie bei der Violine und Viola. Die Länge der Saiten des Instrumentes bewirkt, daß selbst die ganz hohen natürlichen Flageolettöne, welche in der Nähe des Steges entstehen, viel leichter und schöner als bei der Violine herauskommen. Eine Übersicht derjenigen Flageolettöne, welche auf jeder Saite am besten ansprechen, folgt hier:



Die künstlichen Flageolettöne erhält man am besten dadurch, daß man den ersten Finger oder den Daumen als künstlichen, beweglichen Sattel fest aufsetzt und dann die Quarte leicht berührt:

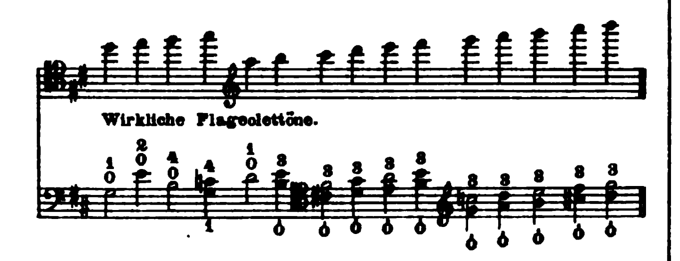


Dieser Fingersatz ist fast sogar der einzige auf dem Violoncell anwendbare, da die Position mit der leichtberührten Quinte höchstens in der Nähe des Steges zu nehmen wäre, wo die Entfernungen und Verhältnisse viel kleiner als in der Tiefe sind und die Spannungen der linken Hand daher in gleichem Maße auch geringer werden; in diesem Falle berührt der vierte Finger die Quinte und der Daumen dient als Sattel:



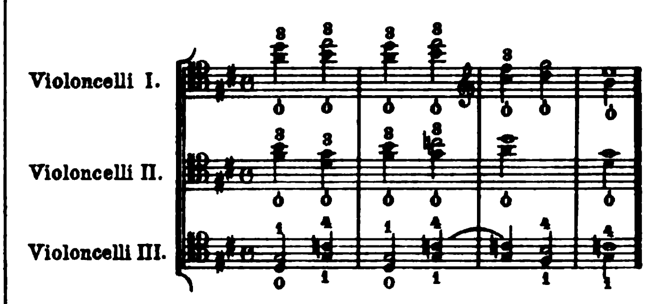
(Das Zeichen ό gilt für den Daumen, welcher quer auf die Saiten zu setzen ist.)

Tonleiter in natürlichen und künstlichen Flageolettönen:

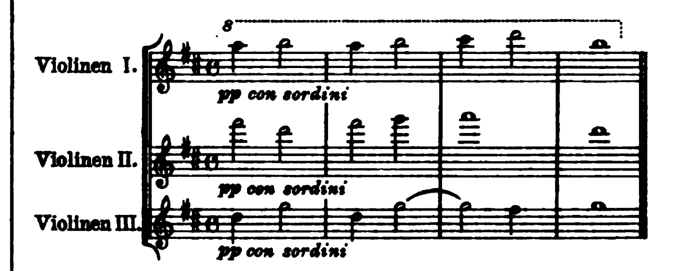


Harmonien aus Violoncell=Flageolettönen würden in einem zarten und langsamen Tonstücke im Orchester ohne Zweifel von reizender Wirkung sein; indes ist es bequemer und weniger gefährlich, das nämliche Ergebnis mittelst geteilter Violinen, welche man in der Höhe der E=Saite mit Dämpfern spielen läßt, herbeizuführen. Diese beiden Klangfarben sind einander in solchem Grade ähnlich, daß es beinahe unmöglich ist, sie zu unterscheiden.
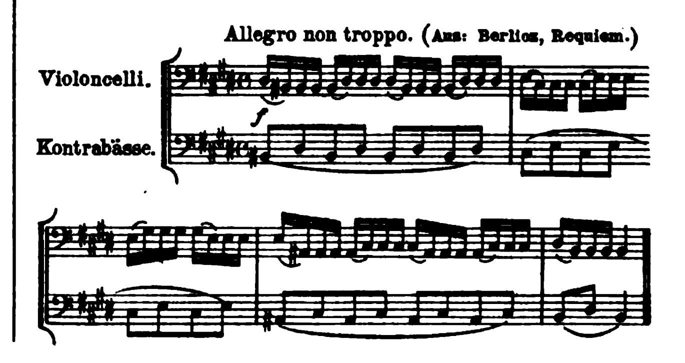
Die folgende Stelle, zunächst in Flageolettönen der Violoncells notiert,



wird ebenso genau und viel bequemer von gewöhnlichen Tönen der Violinen ausgeführt:



Im Orchester gibt man den Violoncells gewöhnlich die Stimme des Kontrabasses, die sie alsdann in der höheren Oktave oder im Einklange verdoppeln; sehr oft ist es jedoch gut, die Violoncells getrennt vom Kontrabaß zu halten; sei es daß man den Violoncells in solchen Fällen eine Melodie auf den hohen Saiten oder sonst eine gesangvolle Stelle gibt, sei es, daß man sie, um aus der Klangeigentümlichkeit einer leeren Saite Vorteil zu ziehen oder um eine besondere harmonische Wirkung zu erzielen, sogar tiefer als die Kontrabässe setzt, sei es endlich daß man ihre Stimme zwar ähnlich wie die der Kontrabässe schreibt, aber mit schnelleren Noten ausstattet, wie solche von den Kontrabässen nicht gut ausgeführt werden könnten, wie z. B.:
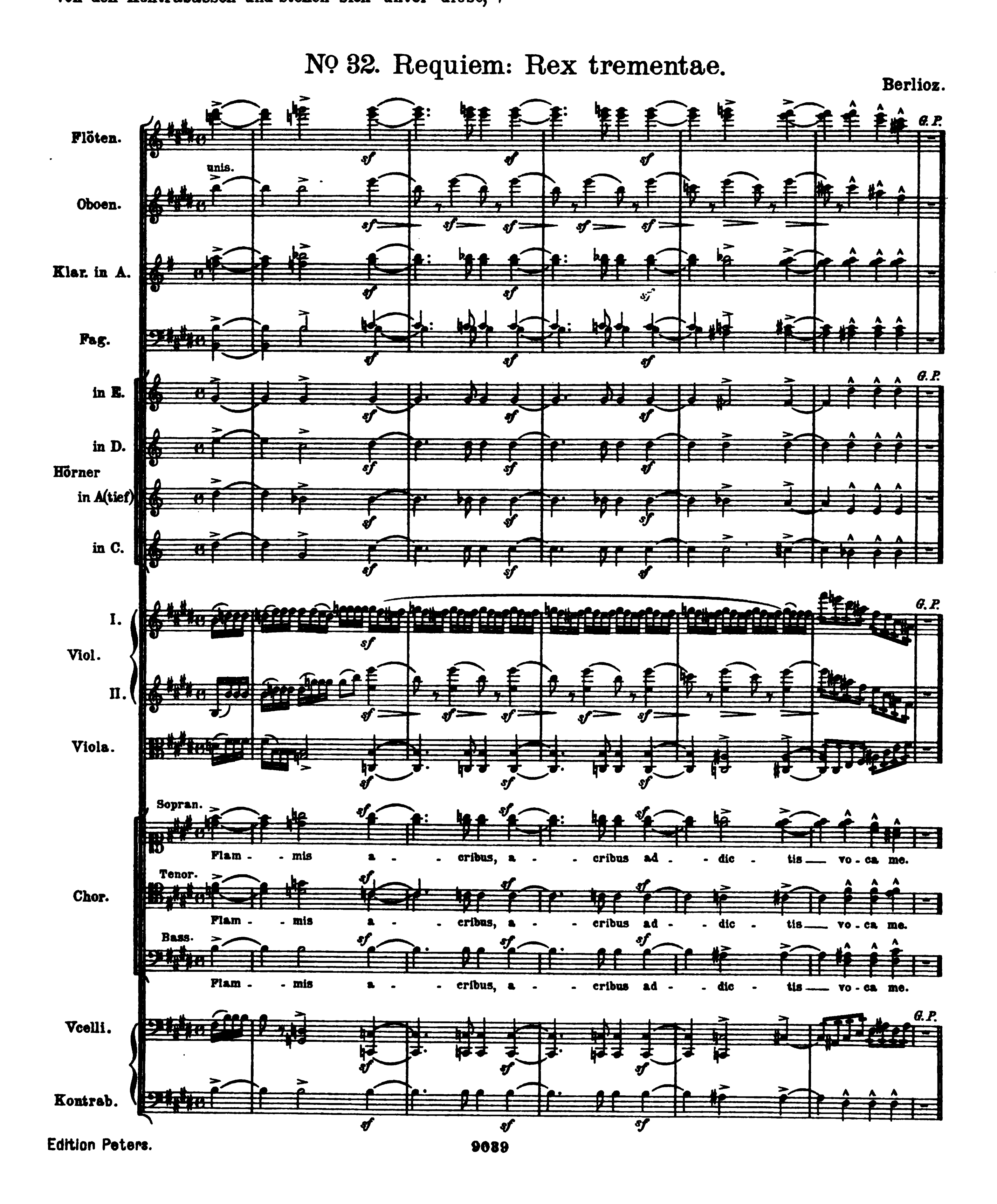


Die Violoncellstimme ist hier in ihrer Bewegung zwar erregter, unruhiger, bringt aber dennoch ziemlich dieselben Noten wie die Stimme der Kontrabässe zu Gehör und folgt ihrer Führung fast überall.

Gleich nach dieser Stelle in demselben Requiem trennen sich dagegen die Violoncells ganz und gar von den Kontrabässen und stellen sich unter diese, um den fürchterlichen Zusammenstoß der kleinen Sekunde in der Tiefe und dabei zugleich die rauhe Schwingung des C, der tiefsten leeren Saite des Violoncell, zu erzielen, während die Kontrabässe, zu der hohen Oktave von diesem C, ein H, mit voller Kraft auf ihrer ersten Saite erdröhnen lassen. (Partiturbeispiel 32.)

No 32. Requiem: Rex trementae.

Berlioz.



Ohne guten Grund, das heißt, wenn man nicht sicher ist, eine besondere Wirkung damit zu erzielen, darf man sonst niemals die Violoncells gänzlich von den Kontrabässen absondern, noch auch, wie einige Komponisten getan haben, sie in der Doppeloktave über die Bässe schreiben. Das kann nur dazu führen, die Fundamentaltöne der Harmonie in ihrer Klangfülle bedeutend abzuschwächen. Die Baßstimme, von den Violoncells auf diese Weise verlassen, wird dumpf, rauh und äußerst schwerfällig, und kommt mit den oberen Stimmen nur schlecht in Verbindung, weil die Kontrabässe durch die große Tiefe ihres Tones zu weit entfernt von ihnen liegen.

Dieses Kapitel hat dadurch die größten Veränderungen erfahren, als man im Gebrauch der tiefen Hörner, der ständigen Einreihung der Baßklarinette, in der ausgiebigen Verwendung der Tuba als melodisches Element, dem Kontrabaß reiche Hilfstruppen zugeführt hat.
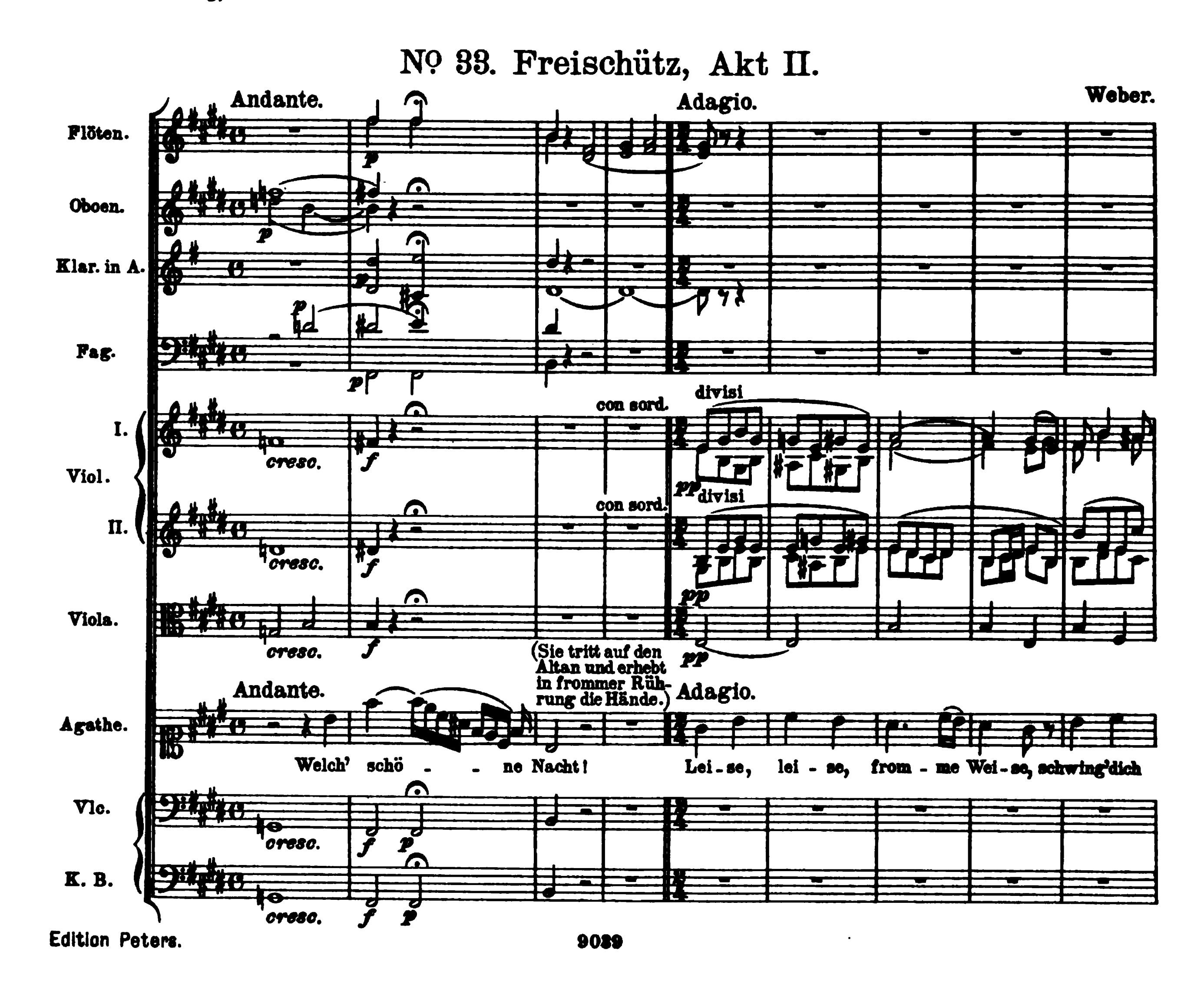
Die bisher zur Baßverdoppelung verwendeten Fagotte erscheinen mir persönlich bloß als Mittelstimmen von schöner Wirkung, aber als Baßinstrumente zu einer Gruppe Holzbläser nur mit Unterstützung des Kontrafagotts geeignet.
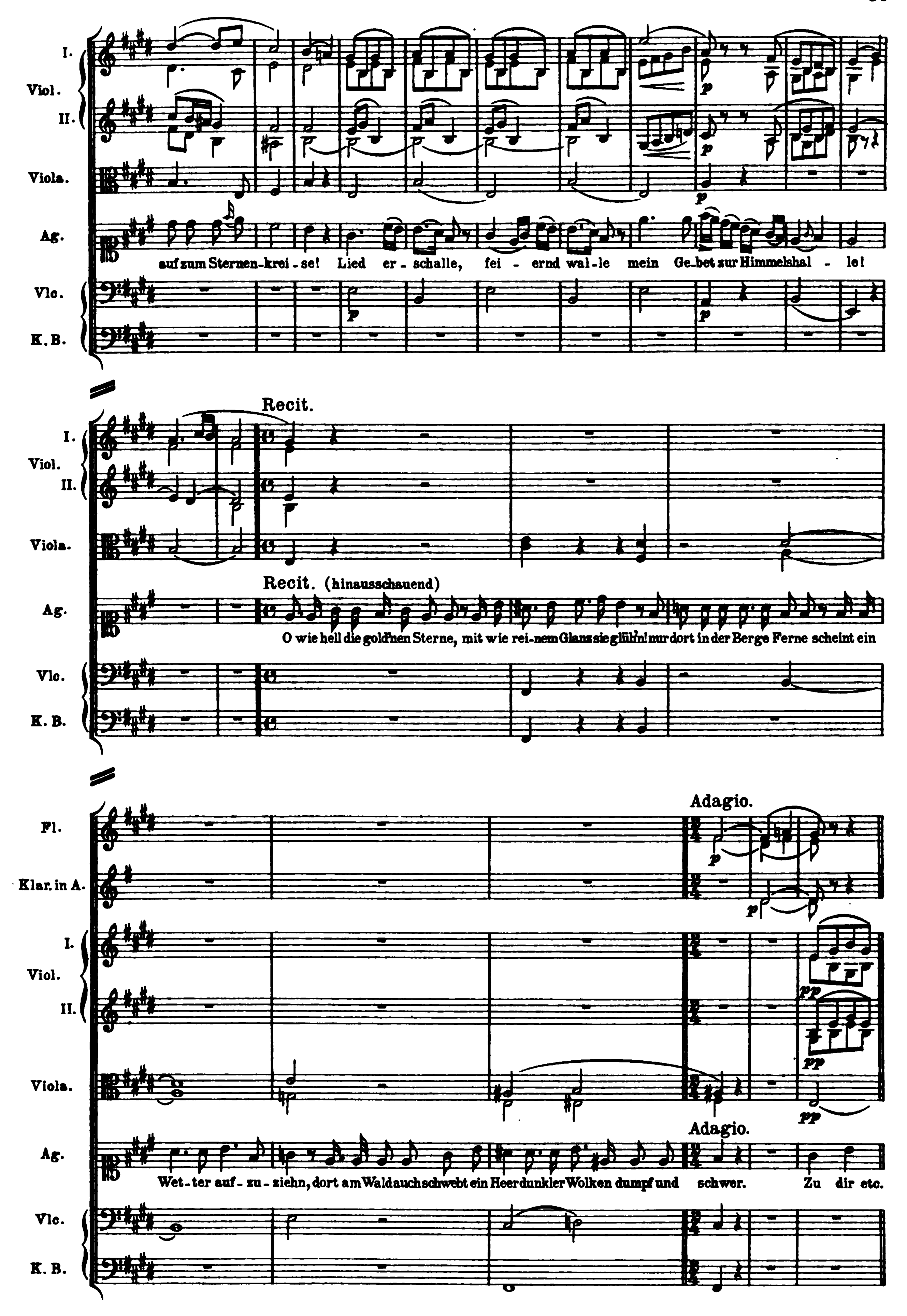
Dagegen gibt es dem Streichquartett die reichste Gliederung, bei nicht zu sehr mit Bläsern überladenen Stellen, die Violoncells als alleinigen Baß zu verwenden und ab und zu nur durch Pizzicati der Kontrabässe zu verstärken, wenn man es nicht vorzieht, – wie es auch Wagner zuerst in den Meistersingern mit vollstem Bewußtsein getan – die Kontrabässe große Strecken weise ganz schweigen zu lassen.

Von guter Wirkung ist's, um einer von Violoncells und Kontrabässen geführten Melodie rechte Intensivität zu verleihen, die Violoncells eine Oktave tiefer als die Bässe zu schreiben, so daß sie gleichsam im Einklang spielen – oder endlich eine Anzahl Violoncells nur durch ein Pult Kontrabässe zu unterstützen.

Dagegen ist es, wenn man eine recht sanfte Harmonie von Streichinstrumenten erzielen will, oft viel besser, die Baßstimme nur den Violoncells zu übertragen und die Kontrabässe pausieren zu lassen. So hat es Weber bei Begleitung des Adagio der herrlichen Arie der Agathe im zweiten Akte vom „Freischütz" getan. Bei diesem Beispiel ist zu bemerken, daß anfänglich sogar die Violen allein den Baß für die vierstimmige Begleitung der Violinen abgeben; erst kurz darauf treten die Violoncells ein, um die Violen zu verdoppeln. (Partiturbeispiel 33.)

Nº 33. Freischütz, Akt II.
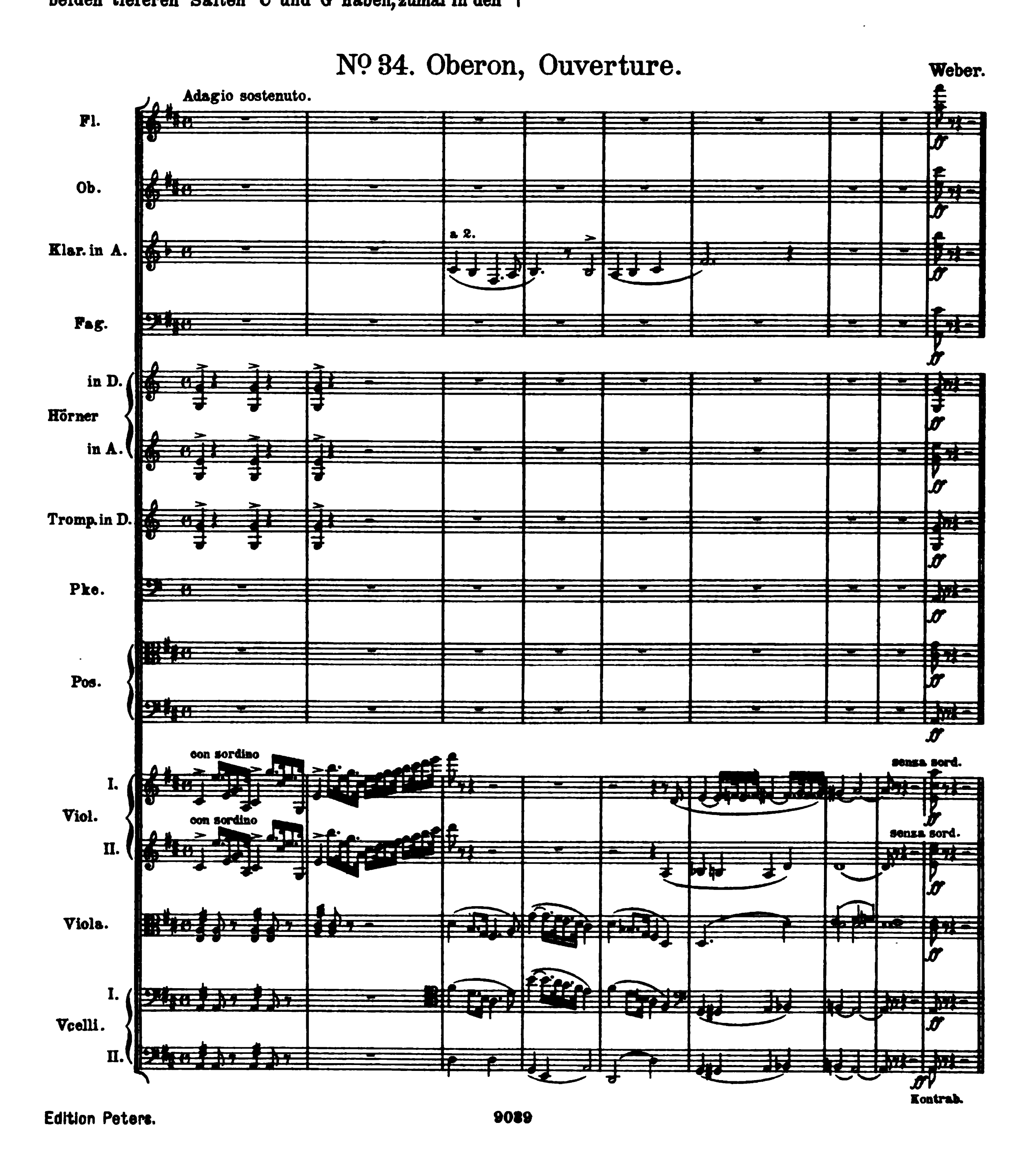



I.
Viol.
II.
Viola.
Ag.
auf zum Sternen-krei-se! Lied er-schalle, fei-ernd wal-le mein Ge-bet zur Himmelshal-le!
Vlc.
K. B.
Recit.
Recit. (hinausschauend)
O wie hell die gold'nen Sterne, mit wie rei-nem Glanz sie glühn! nur dort in der Berge Ferne scheint ein
Fl.
Klar. in A.
Adagio.
Wet-ter auf-zu-ziehn, dort am Wald auch schwebt ein Heer dunkler Wolken dumpf und schwer. Zu dir etc.

Die Violoncells, zu einer Anzahl von acht oder zehn vereinigt, sind wesentlich Gesangsinstrumente; ihr Klang auf den beiden höheren Saiten ist einer der ausdrucksvollsten vom ganzen Orchester. Nichts ist so schwermutsvoll, nichts geeigneter, zarte und schmachtende Melodien zum Ausdruck zu bringen, als eine Masse von Violoncells, die auf der hohen Saite im Einklange spielen. Gleichfalls vortrefflich sind sie auch für Gesangsstellen von religiösem Charakter zu verwenden; an dem Komponisten ist es dann, die Saiten richtig auszuwählen, welche der betreffenden Stelle zum Vortrag dienen sollen. Die beiden tieferen Saiten C und G haben, zumal in den Tonarten, wo sie oft leer gebraucht werden können, einen sich hierzu eignenden, salbungsvollen, ernsten Klanggehalt, nur macht es ihre Tiefe nicht wohl tunlich, ihnen anderes, als mehr oder weniger melodische Bässe zu geben, indem, wie erwähnt, die eigentlichen Gesangsmelodien den höheren Saiten vorbehalten sind. In seiner Ouverture zu „Oberon“ läßt Weber mit seltenem Glück die Violoncells in den hohen Tönen singen, während zwei A-Klarinetten unter ihnen unisono mit ihren tiefen Tönen hinzutreten. Das ist neu und ergreifend. (Partiturbeispiel 34.)

Nº 34. Oberon, Ouverture.
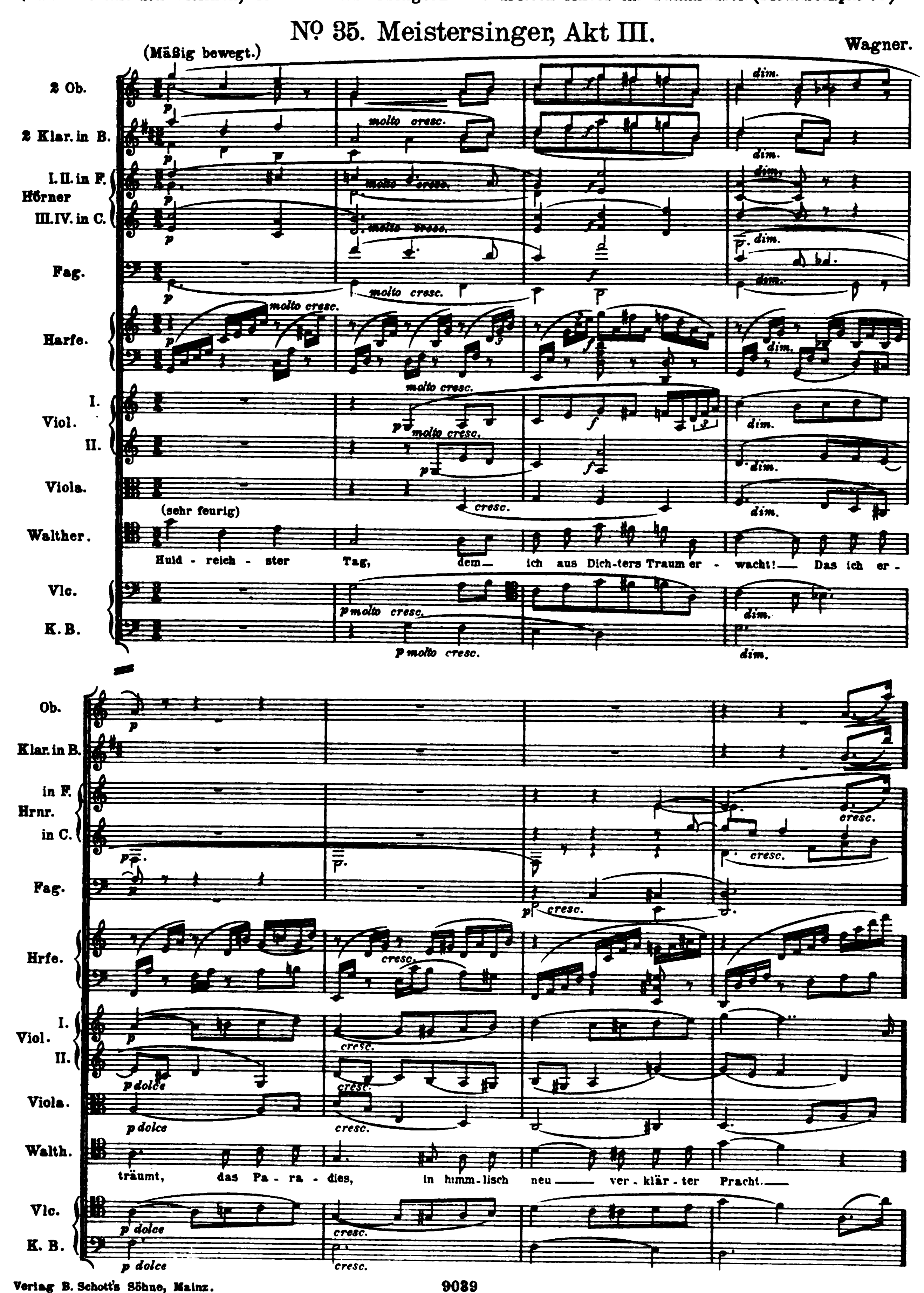
Weber.



Welcher Vielseitigkeit ein einziges Instrument fähig ist, mögen folgende eklatante Beispiele aus Rich. Wagners Werken beweisen: Die Violoncelli, die unisono mit den Violinen, in den Meistersingern den edlen Schwung des feurigen Preisliedes in so intensiver Weise erhöhen (Partiturbeispiel 35) sind Ausdruck tiefster Zerknirschung im Vorspiel des dritten Aktes im Tannhäuser. (Partiturbeispiel 36.)
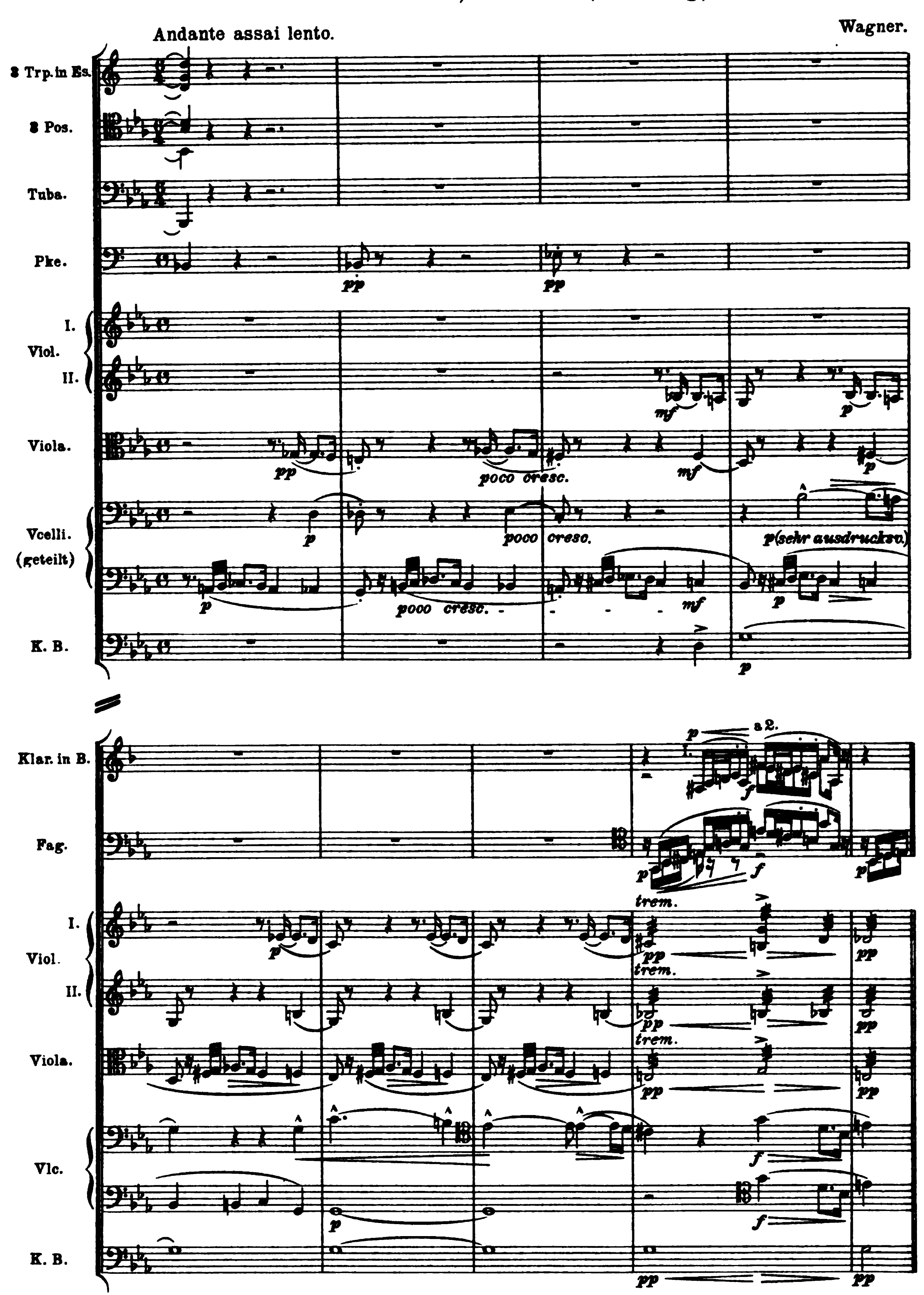
Nº 35. Meistersinger, Akt III.

Wagner.
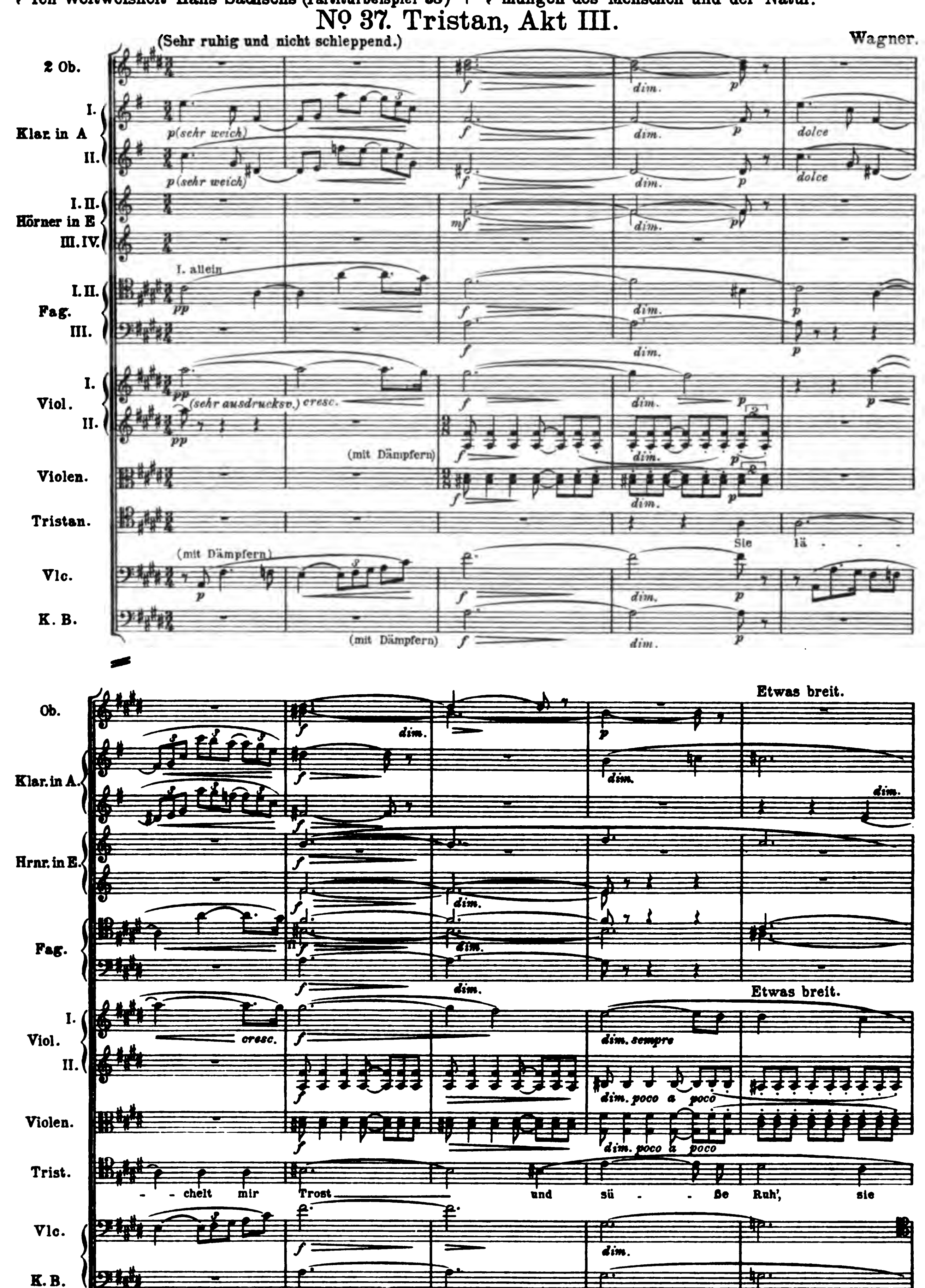


Nº 36. Tannhäuser, Akt III. (Einleitung.)
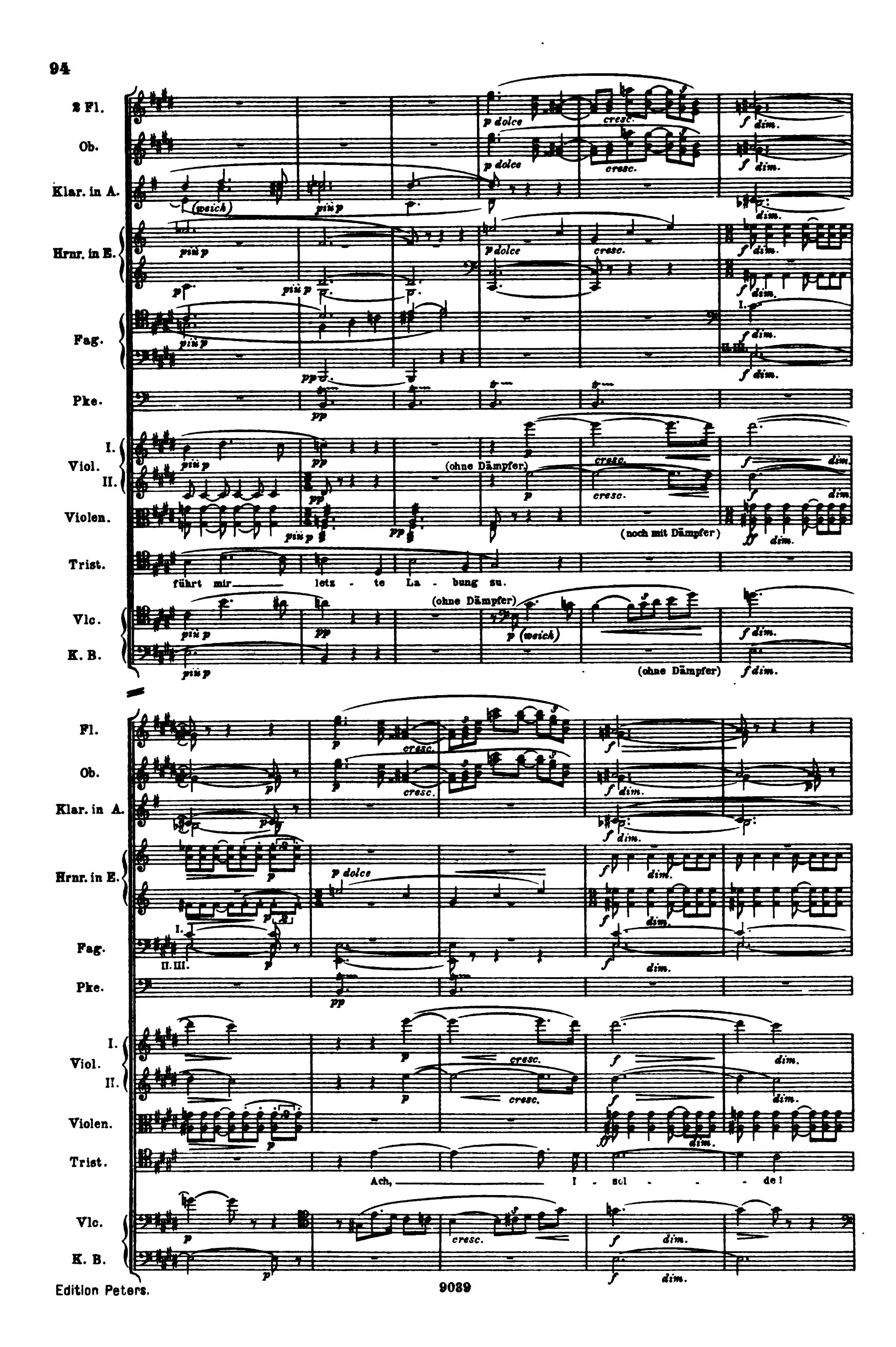
Wagner.
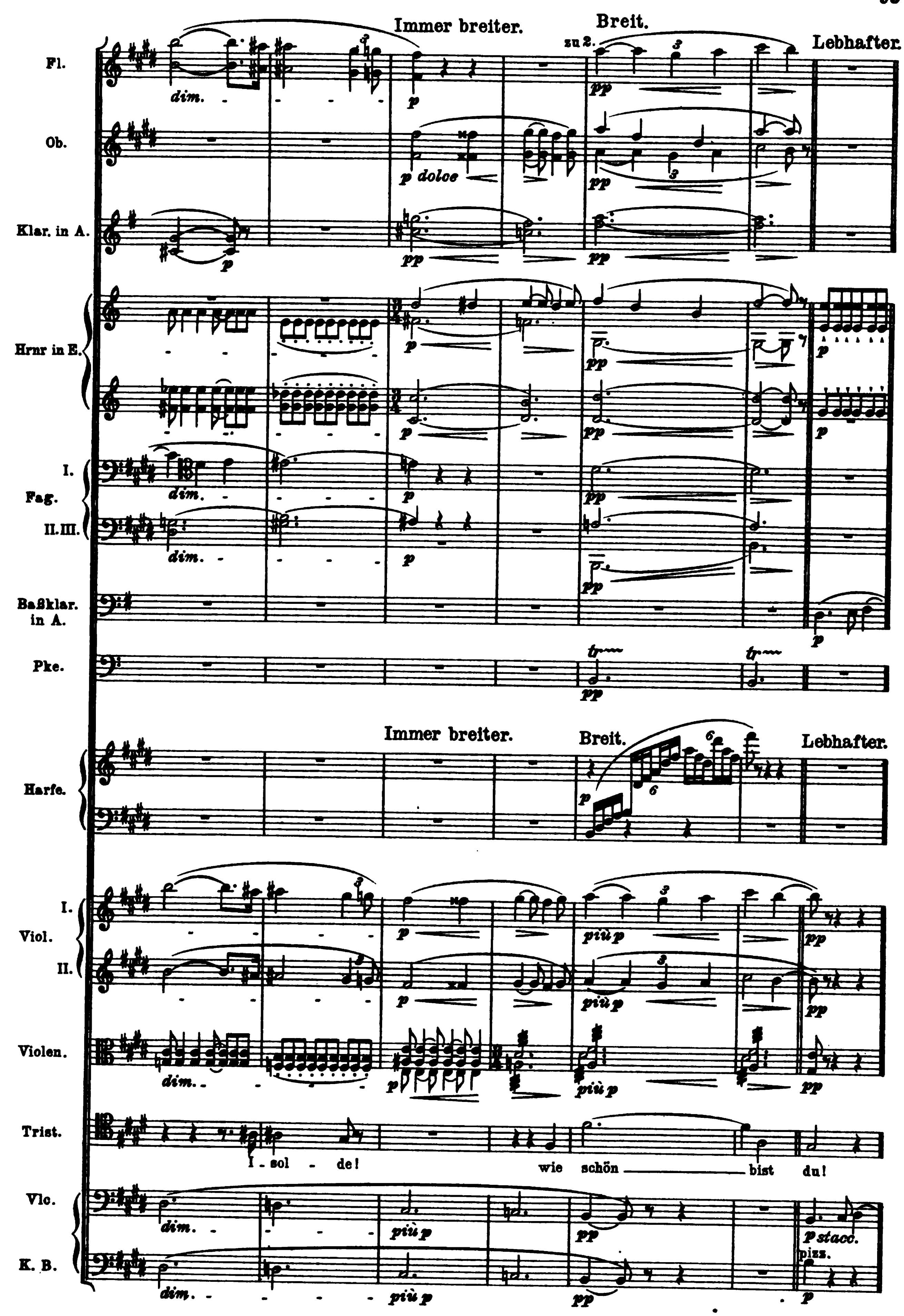


Ein gleich beredter Interpret der Extase des sterbenden Tristan (Partiturbeispiel 37) wie der reifen Weltweisheit Hans Sachsens (Partiturbeispiel 38) nimmt das Violoncell ebenso innigen Anteil bei der Schilderung der ganzen Skala von Seelenstimmungen des Menschen und der Natur.

Nº 37. Tristan, Akt III.
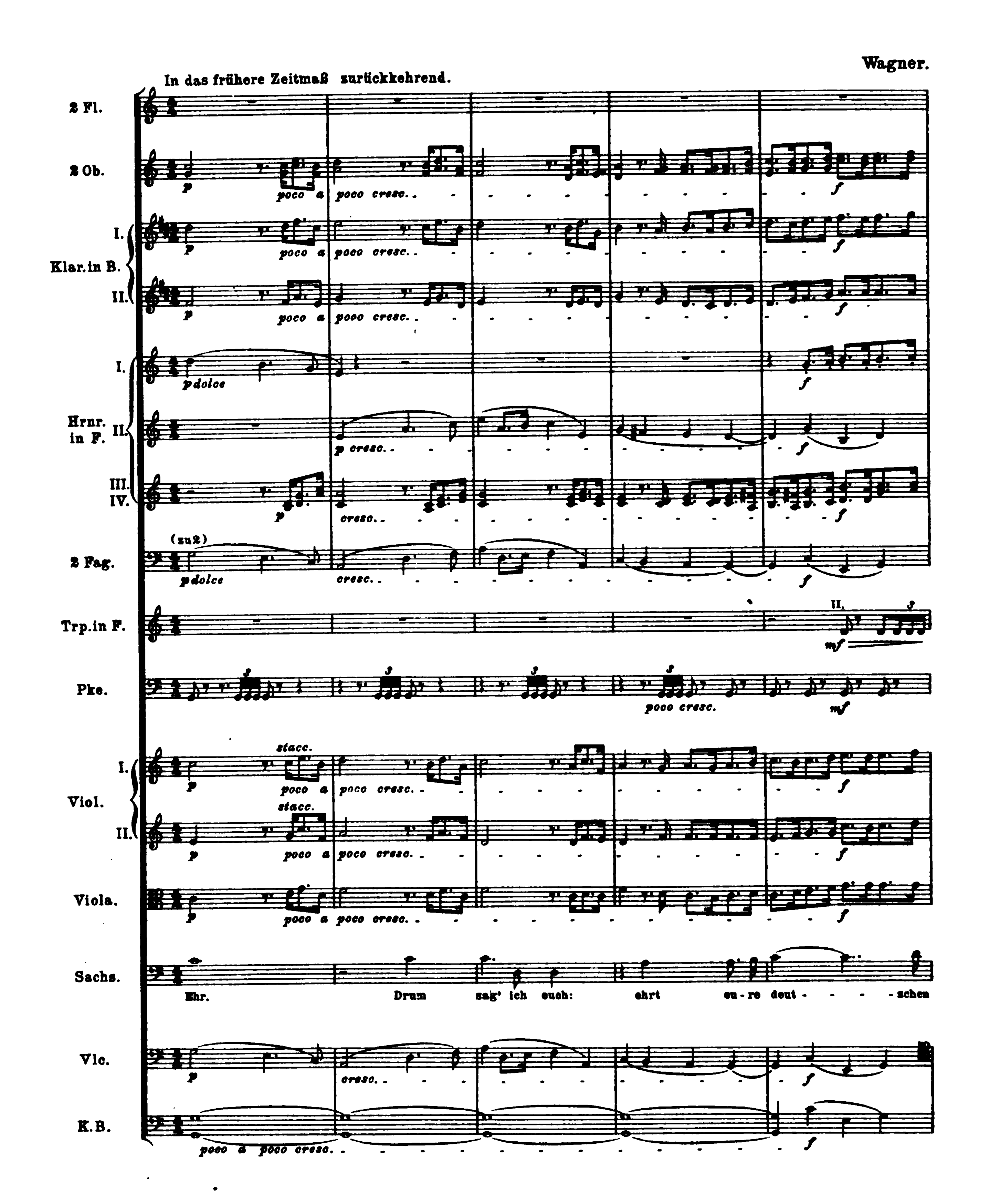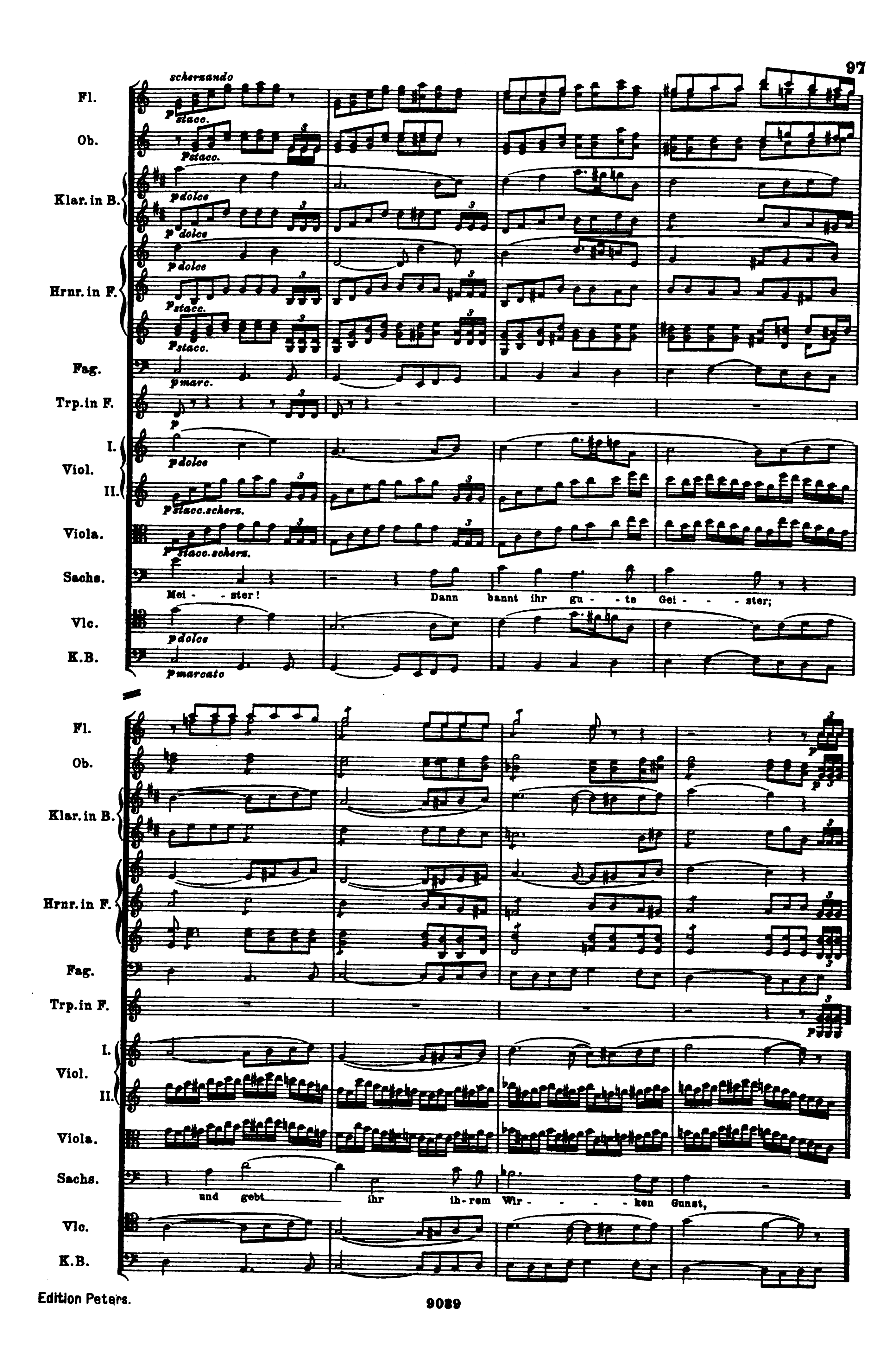



2 Fl.
Ob.
Klar. in A.
Hrnr. in E.
Fag.
Pke.
Viol. I.
II.
Violen.
Trist.
Vlc.
K. B.
p dolce
cresc.
f dim.
(weich)
più p
pp
I.
II. III.
(ohne Dämpfer)
(noch mit Dämpfer)
ff dim.
führt mir letz - te La - bung zu.
p (weich)
Fl.
Ob.
Klar. in A.
Hrnr. in E.
Fag.
Pke.
Viol.
Violen.
Trist.
Vlc.
K. B.
Ach, I - sol - - - de!


Immer breiter.
Breit.
zu 2.
Lebhafter.
Fl.
dim.
p
pp
Ob.
p dolce
pp
Klar. in A.
p
pp
Hrnr in E.
p
pp
I.
Fag.
II. III.
dim.
p
pp
Baßklar. in A.
p
Pke.
pp
Immer breiter.
Breit.
Lebhafter.
Harfe.
p
I.
Viol.
II.
p
più p
pp
Violen.
dim.
p
più p
pp
Trist.
I - sol - de!
wie schön bist du!
Vlc.
dim.
più p
pp
p stacc.
pizz.
K. B.
dim.
più p
pp
p

Nº 38. Meistersinger, Schluß.

Wagner.
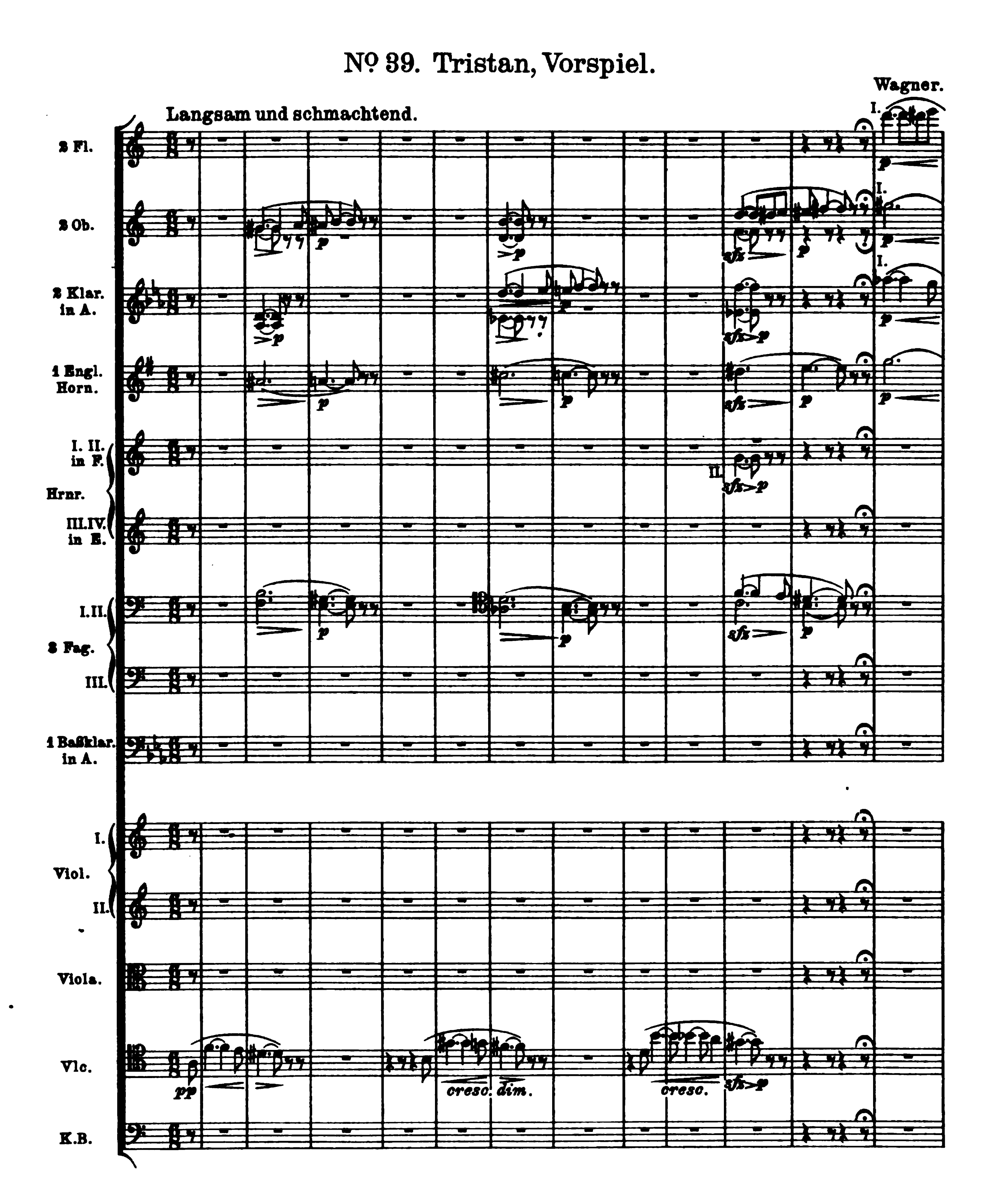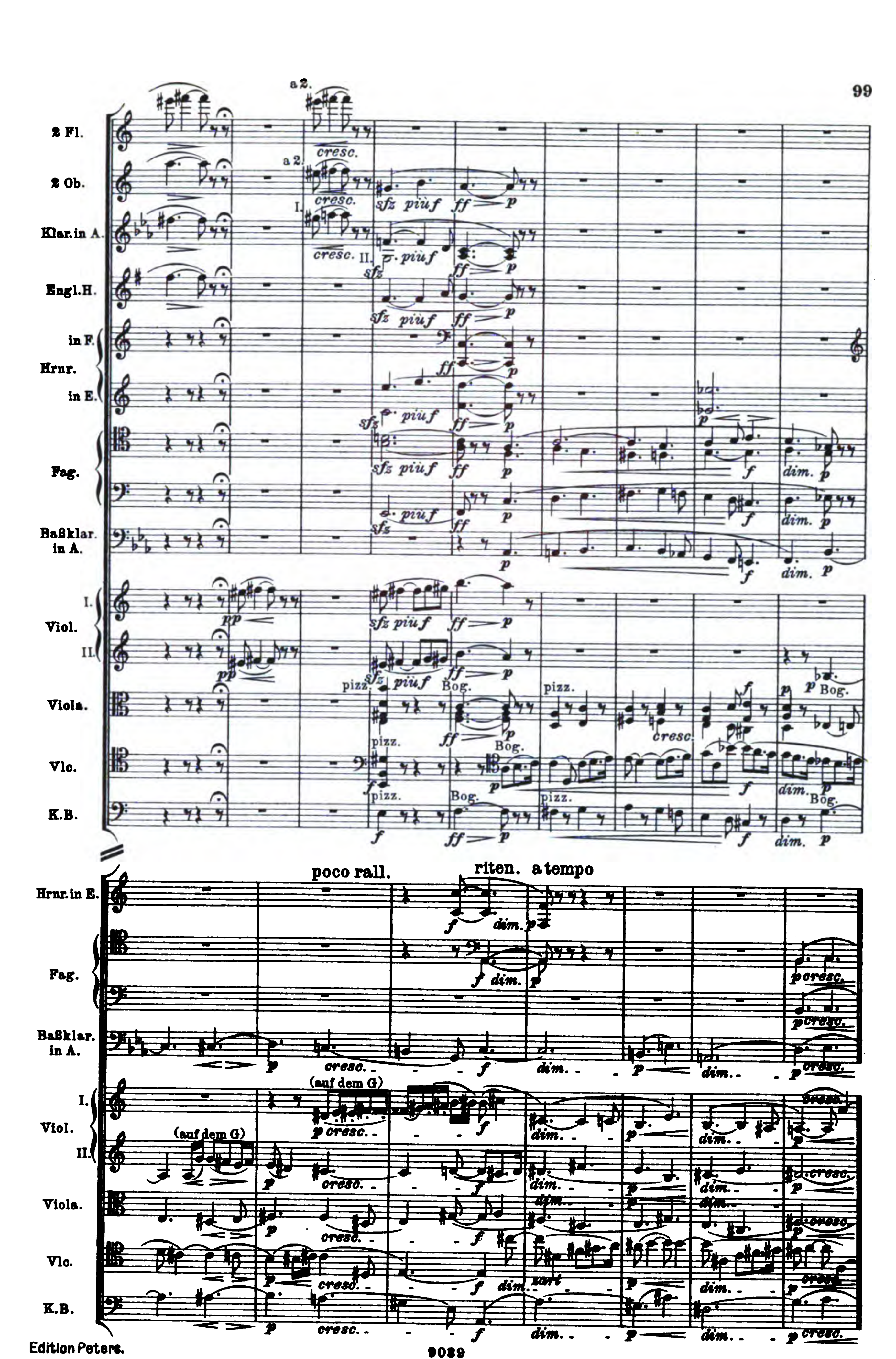



scherzando
Fl.
p stacc.
Ob.
p stacc.
Klar. in B.
p dolce
p dolce
Hrnr. in F.
p dolce
p stacc.
p stacc.
Fag.
p marc.
Trp. in F.
p
Viol.
I.
II.
p dolce
p stacc. scherz.
Viola.
p stacc. scherz.
Sachs.
Mei - ster! Dann bannt ihr gu - te Gei - ster;
Vlc.
p dolce
K.B.
p marcato
Fl.
Ob.
Klar. in B.
Hrnr. in F.
Fag.
Trp. in F.
Viol.
I.
II.
Viola.
Sachs.
und gebt ihr ih-rem Wir - ken Gunst,
Vlc.
K.B.

Man denke ferner an den Anfang der Walküre (vgl. Partiturbeispiel 3 Seite 12) (Unwetter), ebendort im ersten Akt an die Stelle des Violoncellsolo (keimende Liebe) (bei Gevaert erwähnt), an Tristan im ersten Akt (Sehnsucht) (Partiturbeispiel 39) und ebendort an Kurwenals Spottgesang, im Verein mit Bratschen und Hörnern (Derbheit). (Partiturbeispiel 40.)

Nº 39. Tristan, Vorspiel.
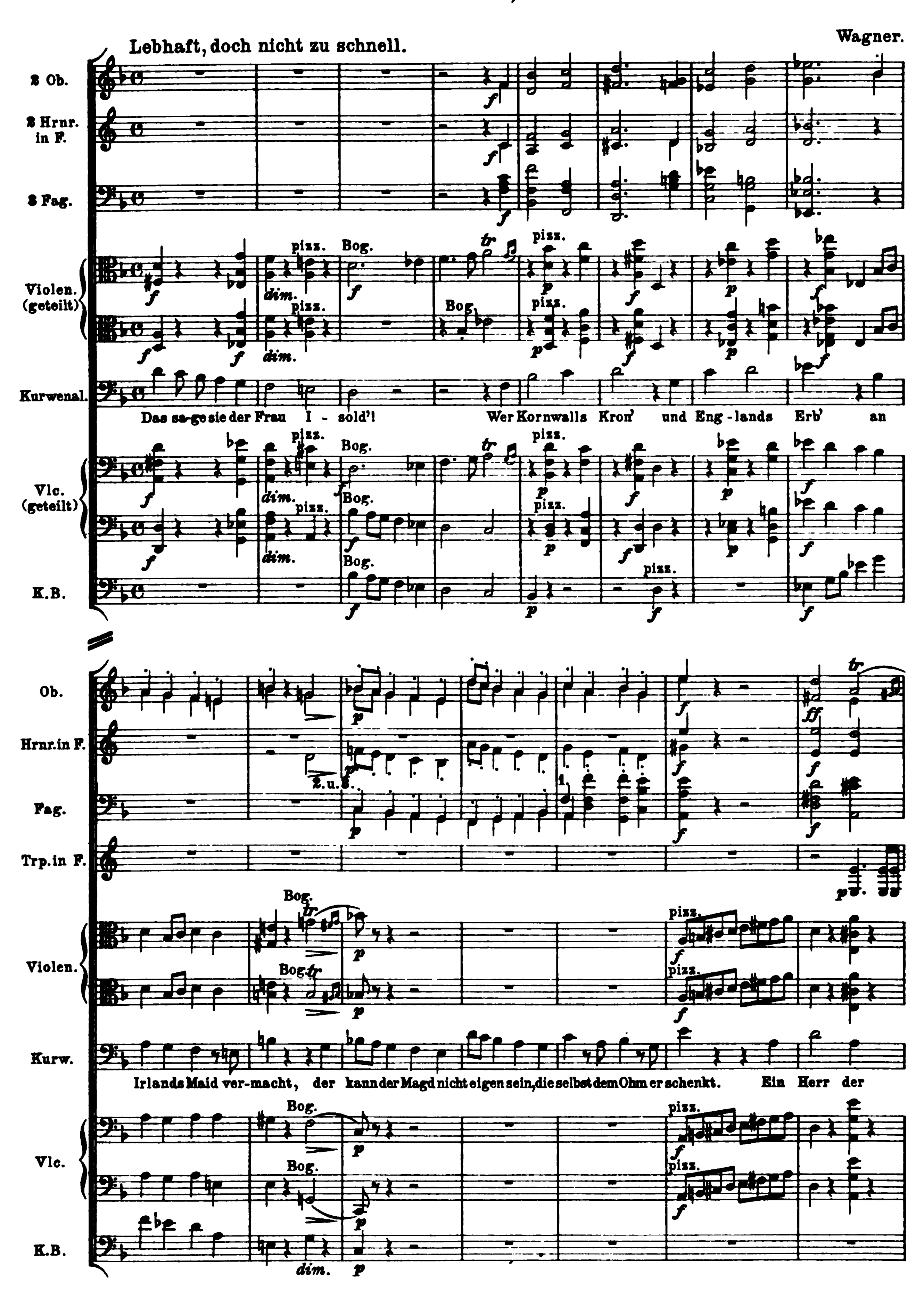
Wagner.
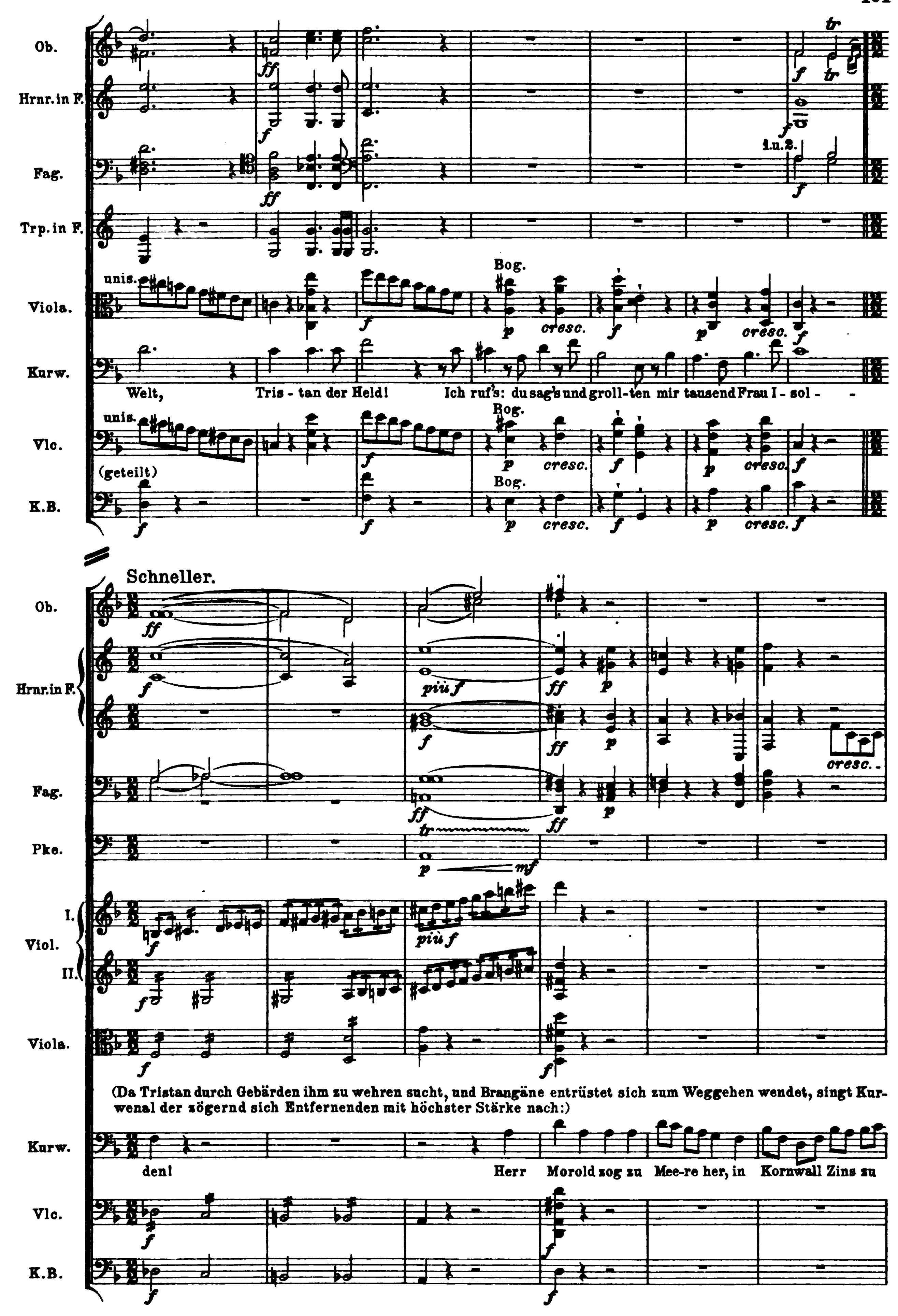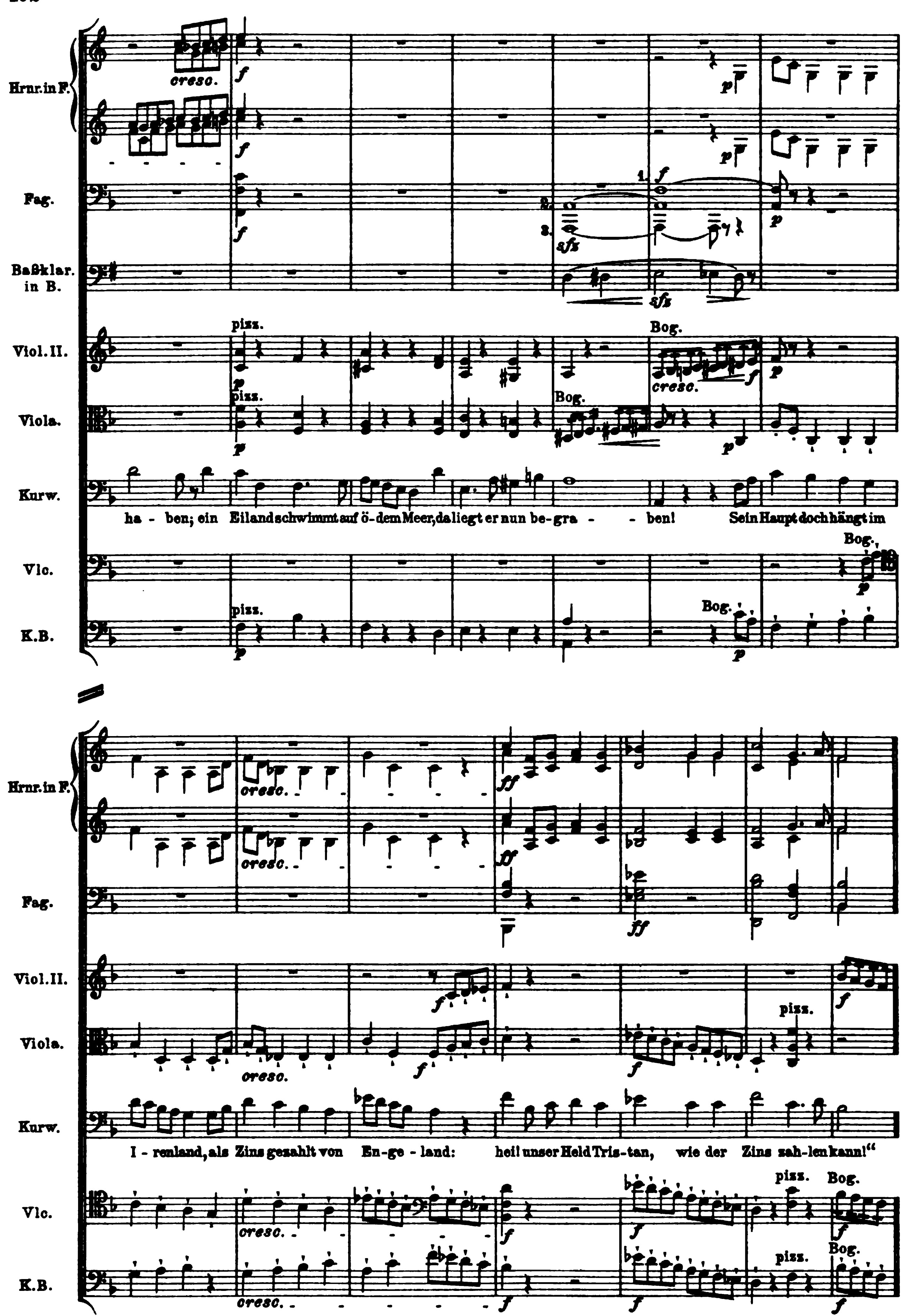




a 2.
2 Fl.
cresc.
a 2.
2 Ob.
I.
cresc.
sfz piu f
ff
p
Klar. in A.
cresc.
II.
Engl. H.
in F.
Hrnr.
in E.
Fag.
dim.
Baßklar. in A.
Viol.
I.
II.
pp
pizz.
Bog.
Viola.
cresc.
Vlc.
K.B.
poco rall.
riten.
a tempo
Hrnr. in E.
dim.
(auf dem G)
zart

Nº 40. Tristan, Akt I.
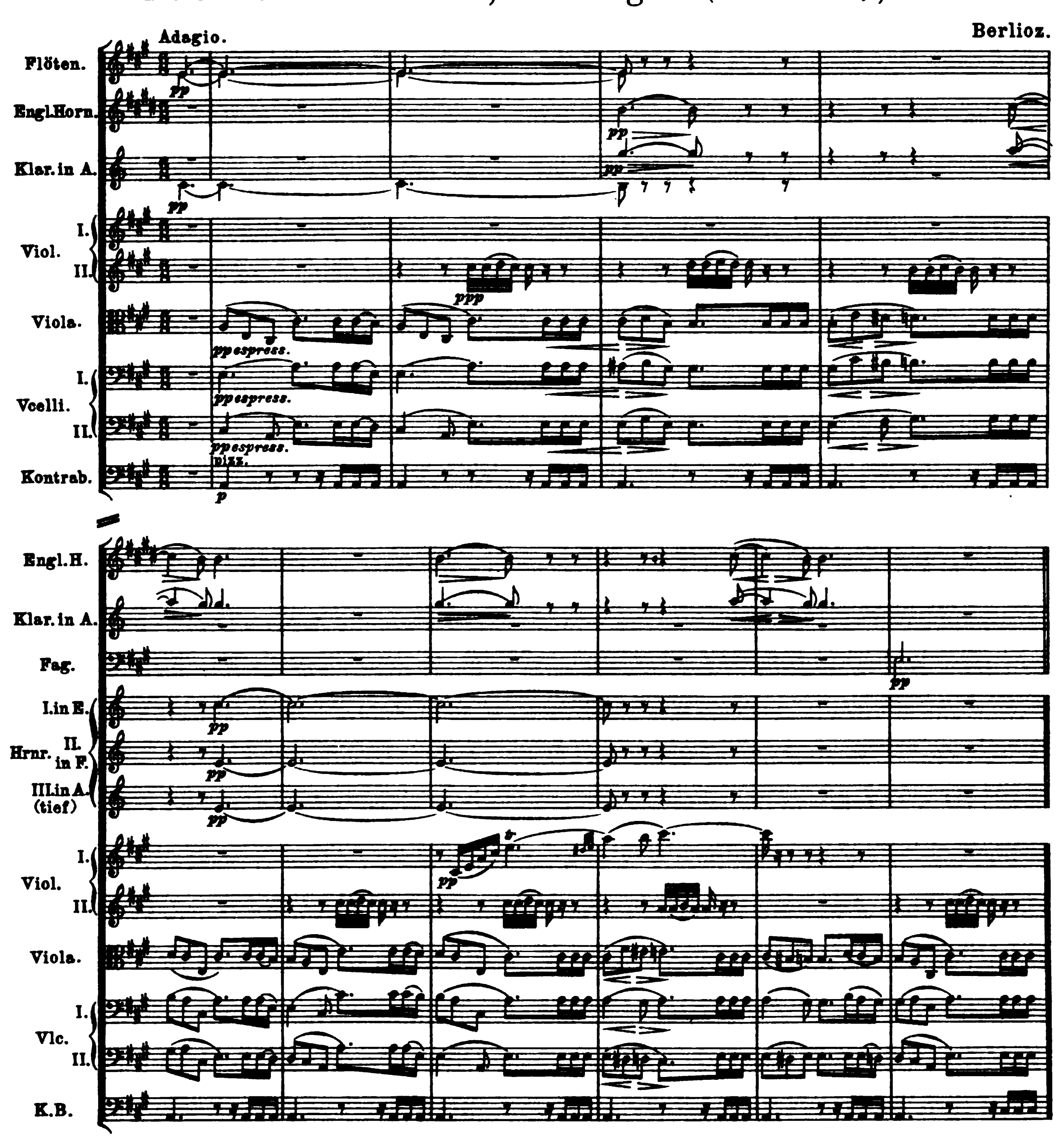



Ob.
Hrnr. in F.
Fag.
Trp. in F.
unis.
Bog.
Viola.
Kurw.
Welt, Tris - tan der Held! Ich ruf's: du sag's und groll - ten mir tausend Frau I - sol -
Vlc.
(geteilt)
K.B.
1.u.2.
Schneller.
Pke.
Viol.
(Da Tristan durch Gebärden ihm zu wehren sucht, und Brangäne entrüstet sich zum Weggehen wendet, singt Kurwenal der zögernd sich Entfernenden mit höchster Stärke nach:)
den! Herr Morold zog zu Mee-re her, in Kornwall Zins zu


Hrnr. in F.
cresc.
f
Fag.
1.
2.
3.
sfz
p
Baßklar. in B.
Viol. II.
pizz.
Bog.
Viola.
Kurw.
ha - ben; ein Eiland schwimmt auf ö-dem Meer, da liegt er nun be-gra - - ben! Sein Haupt doch hängt im
Vlc.
K.B.
ff
I - renland, als Zins gezahlt von En-ge - land: heil unser Held Tris-tan, wie der Zins zah-len kann!"

Obschon unsere Violoncellisten heutzutage sehr geschickt sind und alle möglichen Schwierigkeiten ohne Mühe ausführen, ist es doch sehr selten, daß schnelle Violoncellpassagen in der Tiefe nicht irgendwie Verwirrung anrichten. Und was Gänge betrifft, welche mit Einsatz des Daumens in den hohen Tonregionen sich bewegen, so ist davon noch weniger Ersprießliches zu erwarten; sie sind nicht sonderlich klangvoll und ihre Reinheit ist stets sehr zweifelhaft. Passagen in diesen hohen Regionen sagen offenbar den Violen oder zweiten Violinen besser zu. In den modernen, reich ausgestatteten Orchestern, wo die Violoncells in großer Anzahl vorhanden sind, teilt man übrigens dieselben oft in erste und zweite; die ersten führen melodisch oder harmonisch eine besondere Stimme für sich aus, die zweiten verdoppeln die Kontrabässe in der Oktave oder im Einklange.

Für Begleitungsformen von trübsinnigem, verschleiertem, geheimnißvollem Charakter setzt man bisweilen sogar über die Baßstimme, dieselbe den Kontrabässen allein überlassend, zwei verschiedene Violoncellstimmen, und bildet so im Verein mit der Violastimme ein Quatuor von tiefen Harmonien. Diese Anordnung ist aber selten wohl begründet, man muß sich vor Mißbrauch derselben hüten. (Partiturbeispiel 41.)
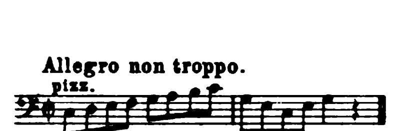
Nº 41. Romeo und Julie, Abteilung III (Scène d'amour).



Das Tremolo zu zwei Saiten, sowie die Arpeggien im Forte eignen sich sehr gut für das Violoncell; sie bereichern die Fülle der Harmonie bedeutend und vermehren die allgemeine Klangkraft des Orchesters.

In der Introduktion der Ouverture zu „Wilhelm Tell" hat Rossini ein Quintett für fünf Solo-Violoncells geschrieben, das von den übrigen, in erste und zweite geteilten Violoncells mit Pizzikato begleitet wird. Diese tiefen Klänge gleicher Natur sind hier von vortrefflicher Wirkung und dienen dazu, die Orchestration des darauf folgenden Allegro noch glänzender erscheinen zu lassen.

Das Pizzikato darf dem Violoncell nicht in zu großer Schnelligkeit zugemutet werden, und das Mittel, das wir zur Vervollkommnung des Pizzikato bei den Violinen vorgeschlagen haben, würde bei diesem Instrument wegen der Dicke und Spannung seiner Saiten, sowie wegen des zu großen Abstandes dieser letzteren vom Griffbrett nicht so leicht anwendbar sein. Nach dem allgemein üblichen Verfahren, das Pizzikato auszuführen, darf man die Schnelligkeit von acht Achteln im Allabreve-Takte (Allegro non troppo) oder von zwölf Sechzehnteln in einem Sechsachteltakte (Andantino) für Pizzikato-Gänge oder Arpeggien nur selten überschreiten.





Der Kontrabaß.
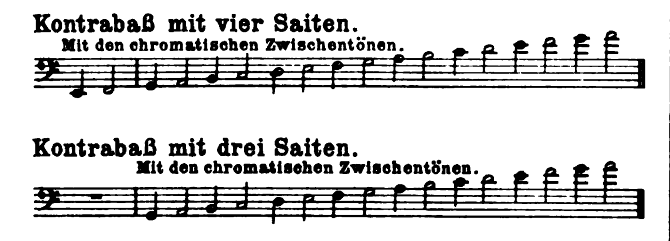
Es gibt zwei Arten von Kontrabässen: solche zu drei und solche zu vier Saiten. Die zu drei Saiten sind in Quinten,

...erste Saite.
...zweite Saite.
...dritte Saite.

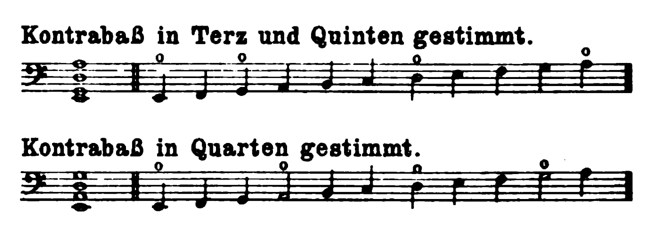
die zu vier Saiten sind in Quarten gestimmt:

...erste Saite.
...zweite Saite.
...dritte Saite.
...vierte Saite.

Der Ton der einen wie der anderen erklingt um eine Oktave tiefer als die geschriebene Note. Ihr Umfang im Orchester beträgt zwei Oktaven und eine Quarte, beim Kontrabaß zu drei Saiten jedoch in der Tiefe drei Töne weniger.



Der Kontrabaß zu vier Saiten ist meiner Meinung nach dem zu drei Saiten vorzuziehen, erstlich in Bezug auf die Leichtigkeit der Ausführung, da die Stimmung in Quarten den Spieler bei Vortrag der Tonleiter nicht nötigt, auf dem Griffbrette fortzurücken, dann aber auch wegen des großen Nutzens der drei tiefen Töne E, F und Fis, die dem in Quinten gestimmten Kontrabasse fehlen, und deren Mangel jeden Augenblick auf die Führung der sonst bestangelegten Fundamentalstimme störend einwirkt, ein Mangel, der oft notgedrungen für diese wenigen Noten eine unangenehme, unbequeme Umschreibung nach der Höhe veranlaßt. Dieser Übelstand macht sich in noch höherem Grade bei den englischen Kontrabässen bemerkbar, die, obgleich in Quarten gestimmt, auch nur drei Saiten haben, A,D,G: In einem guten Orchester sollte man mehrere Kontrabässe zu vier Saiten haben, und zwar einige davon in Terz und Quinten gestimmt: man erhielte dann mit den anderen, in Quarten gestimmten Kontrabässen eine Kreuzung von leeren Saiten, die der Klangkraft sehr zu statten käme:



Um den Umfang nach der Tiefe zu erweitern, hat man seit vielen Jahren schon Kontrabässe mit fünf Saiten bespannt, das heißt eine neue Saite dem alten vier-saitigen Kontrabasse hinzugefügt, die das angibt. So viel Wert der Gewinn dieses tiefen Tones für die Er-

zielung vibrierender Sonorität auch besitzt, hat dadurch doch das Instrument für den Spieler den großen Nachteil, daß das Niederdrücken der Saiten der Hand die größte Schwierigkeit verursacht, da bei einer Bespannung mit fünf Saiten die mittleren sehr hoch über das Griffbrett zu liegen kommen. Dem fünf-saitigen Kontrabaß ist daher ein vier-saitiger mit einer Klappenvorrichtung, die das tiefste E nach Belieben in das tiefere C verwandelt, entschieden vorzuziehen.

Am besten hat sich eine von dem Berliner Kammermusiker Max Poike erfundene und von Ludwig Glaesel in Markneukirchen ausgeführte Neuerung bewährt, die darin besteht, daß die E-Saite und ein Teil des Griffbretts, der Mensurlänge eines jeden Instrumentes entsprechend, bis auf Kontra-C verlängert wird. Um die tiefer als E liegenden Kontratöne bequem spielen zu können, ist an der Seite des Griffbretts eine Mechanik angebracht, welche aus vier ineinanderliegenden Messingröhrchen besteht, deren untere Enden mit Fingergrifftasten, die oberen mit Saitendrucktasten versehen sind.

Die Tasten heißen: E, Es, D, Des. Bei Nichtgebrauch der Kontratöne Es, D, Des, C wird die Saitendrucktaste E, welche eine Polsterung trägt und den Sattel ersetzt, für gewöhnlich geschlossen. Die Feststellung geschieht durch einen Druck des Daumens gegen einen Hebel. Die Auslösung erfolgt geräuschlos, wenn Fingergrifftaste E gehalten und ein Feststellhebel durch einen Druck auf Fingergrifftaste Es ausgelöst wird.

Wo es irgend angeht empfehle ich die Besetzung mit Kontrabässen verschiedenen Systems, darunter jedenfalls auch den italienischen drei-saitigen, der sich unvergleichlich besser zur Kantilene eignet als unsere deutschen Kontrabässe.

Was die Bögen für den Kontrabaß anbelangt, so gibt es noch heute deren zweierlei Arten: die mit rund gebogenem Holz – die schwer zur Kantilene zu verwenden sind und dem Ton etwas hartes und gerissenes geben – und der vergrößerte Violoncellbogen, der allein alle Spielarten der Streichinstrumente auch auf dem Kontrabaß ermöglicht.

Die Kontrabässe sind im Orchester für die tiefsten Töne der Harmonie bestimmt. Ich habe bereits oben gesagt, in welchem Falle man sie von den Violoncells trennen kann; den Nachteil, welcher dadurch für die Fundamentalstimme erwächst, kann man dann (bis zu gewissen Grenzen) dadurch verdecken, daß man die Kontrabässe (in der Oktave oder im Einklange) durch Fagotte, Bassethörner, Baßklarinetten, oder durch die tiefsten Töne der gewöhnlichen Klarinetten verdoppelt;*) aber abscheulich finde ich es, wenn manche Musiker bei dieser Gelegenheit auch Posaunen und Ophikleïden verwenden, deren Klangcharakter ja weder innere noch äußere Ähnlichkeit mit dem der Kontrabässe hat und sich daher sehr schlecht mit ihm verbindet.

Hauptsächlich ist die Hinzuziehung der Posaune als Baßverstärkung gänzlich zu verwerfen. Es kommt eben in diesem Punkte alles auf die geschmackvolle Art der Verwendung der sich für Baß-Verdopplungen eignenden Instrumente an. Ich erlaube mir, auf die Benutzung der verschiedenen Baßtuben in den Partituren meines Zarathustra und Heldenleben hinzuweisen.

In großen Tuttis werden häufig – ich selbst habe den Fehler begangen – wichtige Baßthemen, die von den drei Posaunen zu blasen waren, noch durch Fagotte, Violoncelli und Kontrabässe unterstützt. Dies ist ganz wertlos: denn der harte, durchdringende Ton der wuchtigen drei Unisono-Posaunen wird eher durch diese Unterstützung gemildert als verstärkt. Wenn man also den Fagotten und Streicherbässen nicht Füllstimmen oder Figuration zu geben hat, lasse man sie bei solchen „marcatos“ der Posaunen lieber ganz schweigen – es sei denn, daß man deren Klangkraft zu mildern geradezu beabsichtige.
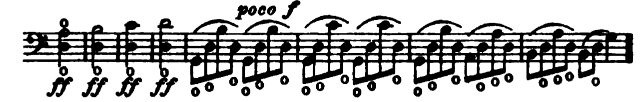
Nicht unmöglich ist es, daß sich hin und wieder passende Gelegenheit bietet von den Flageolettönen der Kontrabässe mit Erfolg Gebrauch zu machen. Die bedeutende Spannung der Saiten, ihre Länge und ihr Abstand vom Griffbrett bedingen jedenfalls von den künstlichen Flageolettönen ganz abzusehen; die natürlichen Flageolettöne aber sprechen sehr gut an, namentlich von der Mitte der Saite aus (welche die höhere Oktave gibt) nach der Höhe zu; es sind die nämlichen Flageolettöne wie bei den Violoncells, doch eine Oktave tiefer.

Von Doppeltönen und Arpeggien kann man auf dem Kontrabasse im Notfalle Gebrauch machen, aber nur dann, wenn sie aus höchstens zwei oder drei Noten bestehen, und wenn von diesen Noten höchstens eine zu greifen ist, z. B.

Kontrabässe in Quarten gestimmt:



Kontrabässe in Quinten gestimmt:



*) Am besten benutzt man hierzu das Kontrafagott.

Sehr leicht erhält man ein unterbrochenes Tremolo (tremolo intermittent), und zwar vermöge der Elastizität des Bogens, der nach einem einzigen, ziemlich lebhaften Anschlag mehrmals auf die Saiten zurückprallt:

Allegro moderato.
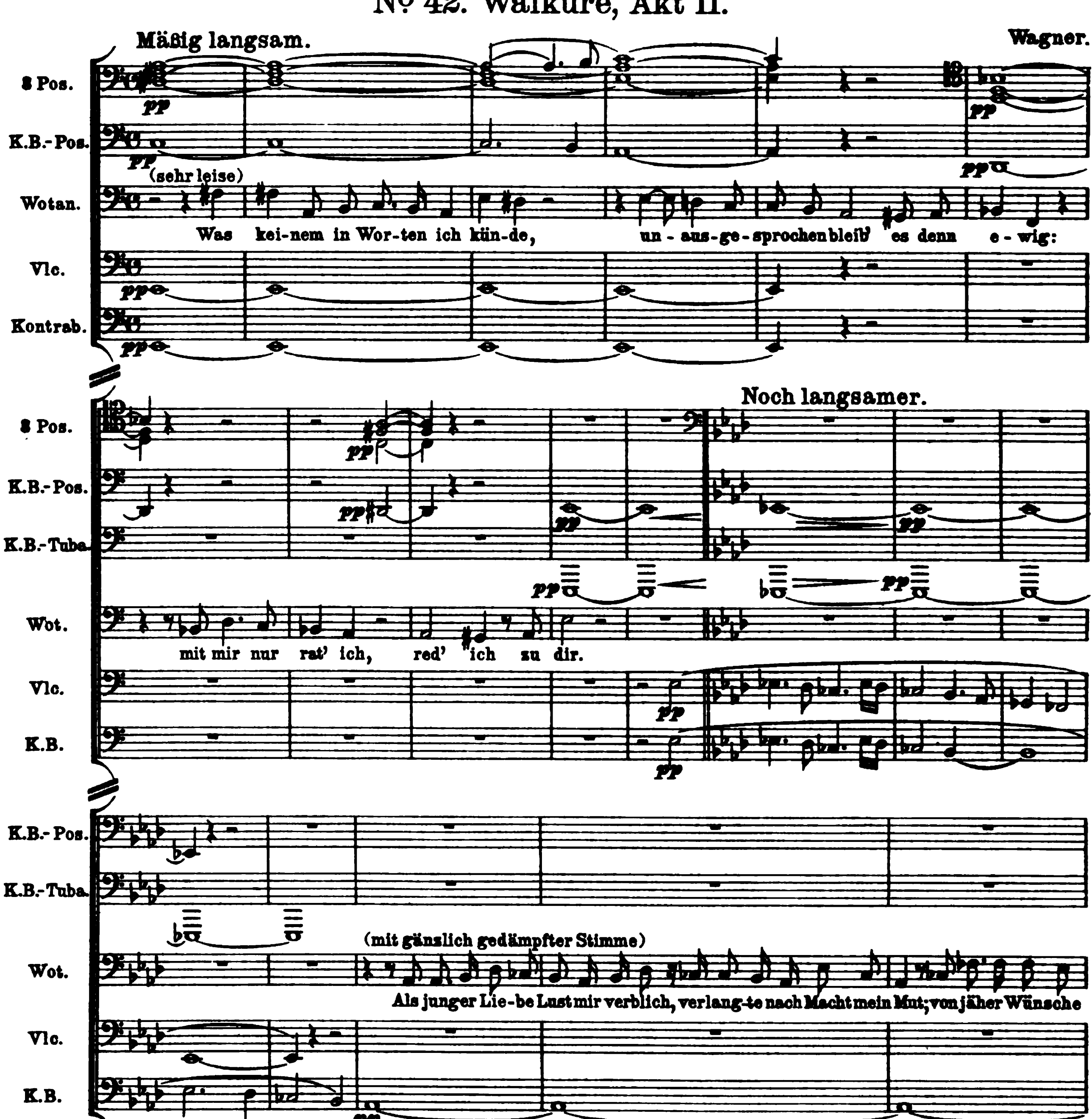
Nicht so verhält es sich mit der folgenden Stelle:

Allegro moderato.

Diese läßt sich nur als anhaltendes Tremolo und nicht ohne Mühe bewerkstelligen, indem hierbei die Saiten mit der Spitze des Bogens, die der Kraft entbehrt und wenig Ton gibt, gespielt werden müssen.

Das anhaltende Tremolo der Kontrabässe, wenn auch weniger dicht als das eben erwähnte, ist jedoch von ausgezeichneter dramatischer Wirkung;— und der Ausdruck erhabensten Schauers! (Man sehe Vorspiel zu Parsifal).— Eine in ihrer Art einzige Verwendung der tiefsten Instrumente des Orchesters findet sich im II. Akt Walküre, bei Wotans Erzählung. (Partiturbeispiel 42.)

Nº 42. Walküre, Akt II.
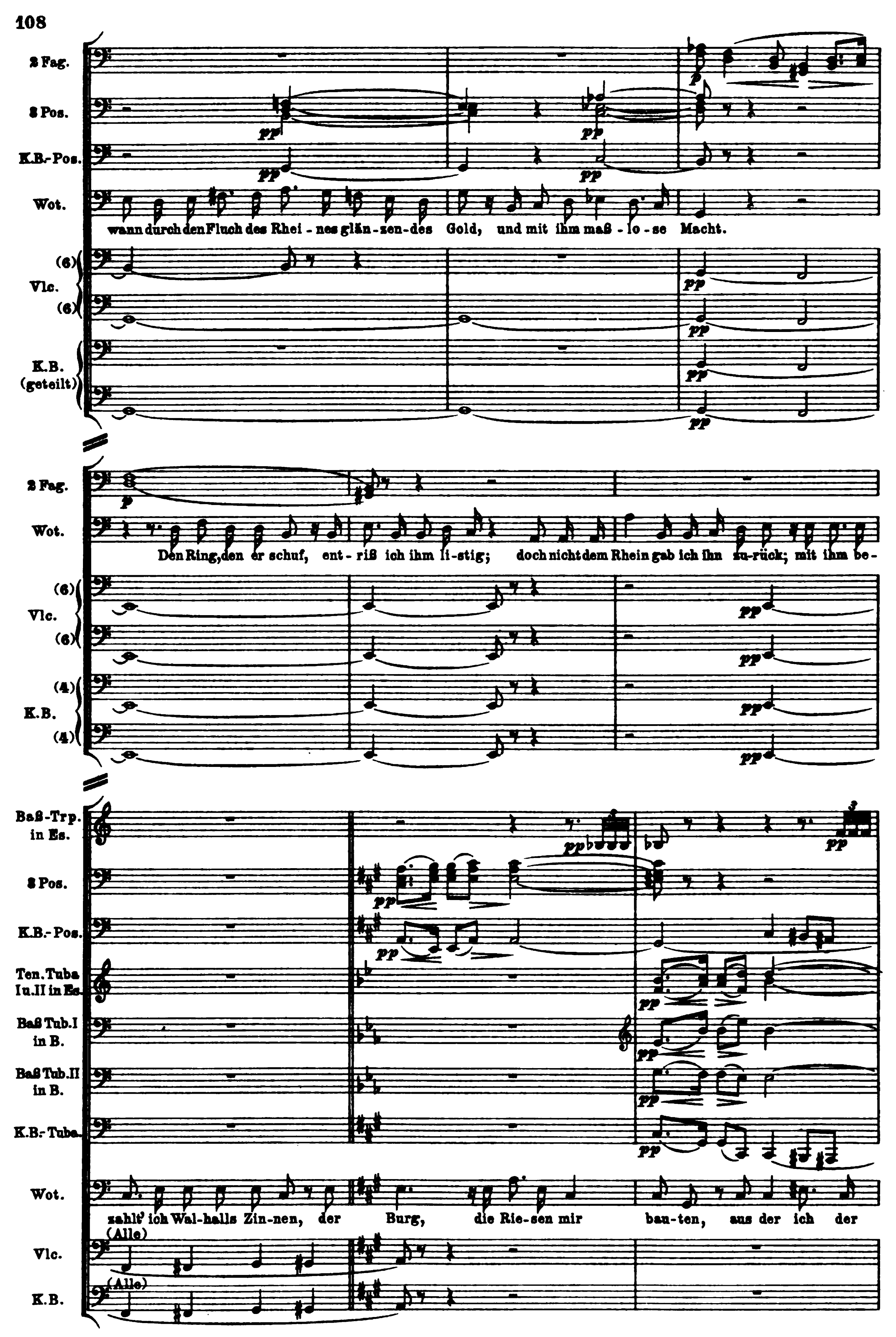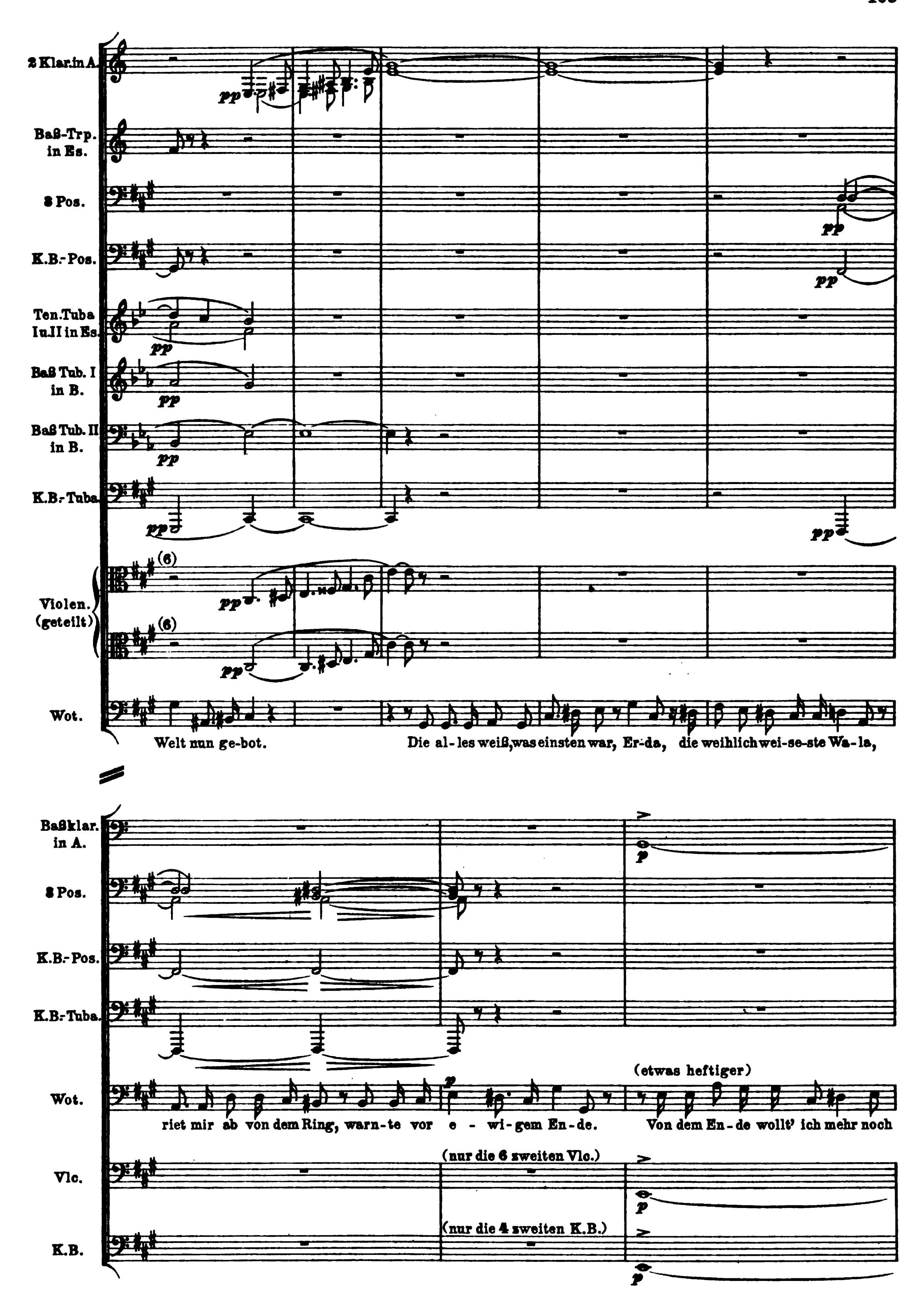




Wot.
Wü-ten gejagt, gewann ich mir die Welt. Un-wissend trugvoll Untreu-e übt' ich, band durch Ver-
(nur die 6 zweiten Vlc.)
Vlc.
pp
(nur die 4 zweiten K.B.)
K.B.
pp

2 Baß-Tuben in B.
pp
K.B.-Tuba.
pp
Wot.
trä-ge was Un-heil barg: li-stig verlock-te mich Lo-ge, der schweifend nun verschwand.
(6 Erste)
Vlc. (geteilt)
(ten.)
pp
pizz.
p
K.B. (4)
(ten.)
pp
pizz.

2 Baß-Tub. in B.
(ten.)
K.B.-Tuba.
(ten.)
Wot.
p
Von der Lie-be doch mocht ich nicht lassen, in der Macht verlangt ich nach Min - ne.
(6)
Vlc.
pp
(6)
Bog.
pp
K.B. (4)
Bog.
pp

3 Pos.
pp
p
K.B.-Pos.
pp
p
K.B.-Tuba.
pp
p
Wot.
pp
p
Den Nacht gebar, der ban-ge Ni-be-lung, Al-be-rich brach ih-ren Bund; er fluch-te der Lieb' und ge-
(6)
Vlc.
p
(6)
p
K.B. (4)
p


2 Fag.
2 Pos.
K.B.-Pos.
Wot.
wann durch den Fluch des Rhei - nes glän - zen - des Gold, und mit ihm maß - lo - se Macht.
Vlc.
K.B. (geteilt)
2 Fag.
Wot.
Den Ring, den er schuf, ent - riß ich ihm li - stig; doch nicht dem Rhein gab ich ihn zu - rück; mit ihm be -
Vlc.
K.B.
Baß-Trp. in Es.
2 Pos.
K.B.-Pos.
Ten. Tuba I u. II in Es.
Baß Tub. I in B.
Baß Tub. II in B.
K.B.-Tuba.
Wot.
zahlt' ich Wal - halls Zin - nen, der Burg, die Rie - sen mir bau - ten, aus der ich der
(Alle)
Vlc.
(Alle)
K.B.


2 Klar. in A.
Baß-Trp. in Es.
3 Pos.
K.B.-Pos.
Ten. Tuba I u. II in Es.
Baß Tub. I in B.
Baß Tub. II in B.
K.B.-Tuba.
(6)
Violen. (geteilt)
(6)
Wot.
Welt nun ge-bot.
Die al-les weiß, was einsten war, Er-da, die weihlich wei-se-ste Wa-la,
pp
Baßklar. in A.
3 Pos.
K.B.-Pos.
K.B.-Tuba.
(etwas heftiger)
Wot.
riet mir ab von dem Ring, warn-te vor e-wi-gem En-de.
Von dem En-de wollt' ich mehr noch
(nur die 6 zweiten Vlc.)
Vlc.
(nur die 4 zweiten K.B.)
K.B.
p

Fag. 2. 3.

Baßkl. in A.

Wot. (zurückhaltend) (belebend)

wis-sen; doch schweigend ver-schwand mir das Weib. Da ver - lor ich den leich-ten Mut; zu

Vlc. (get.) (6) (6) pizz. Bog.

K.B. (get.) (4) (4)

Klar. in A.

Fag. 1. 2. 3. cresc.

Baßkl. in A. cresc.
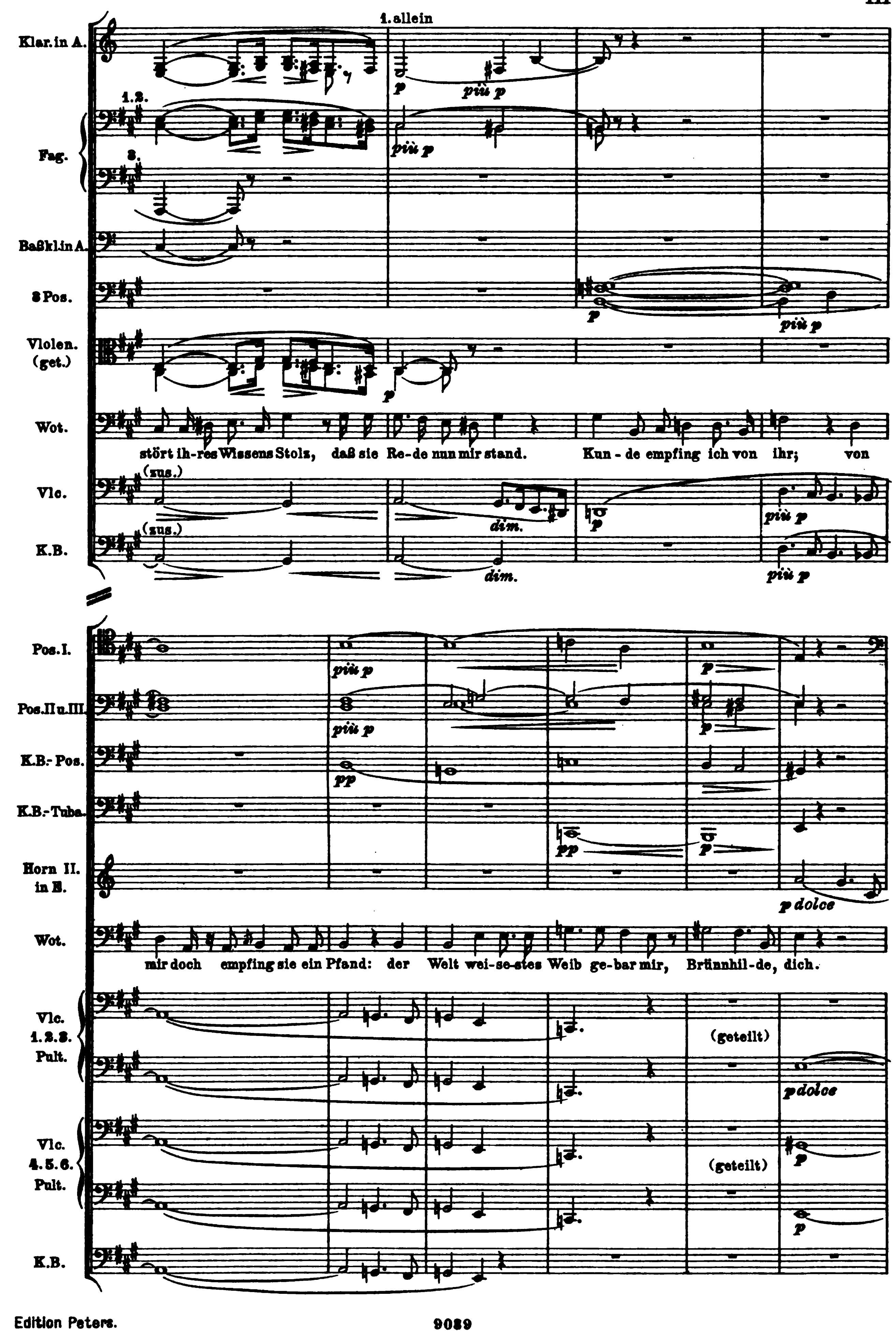
Violen. (get.) cresc.

Wot.
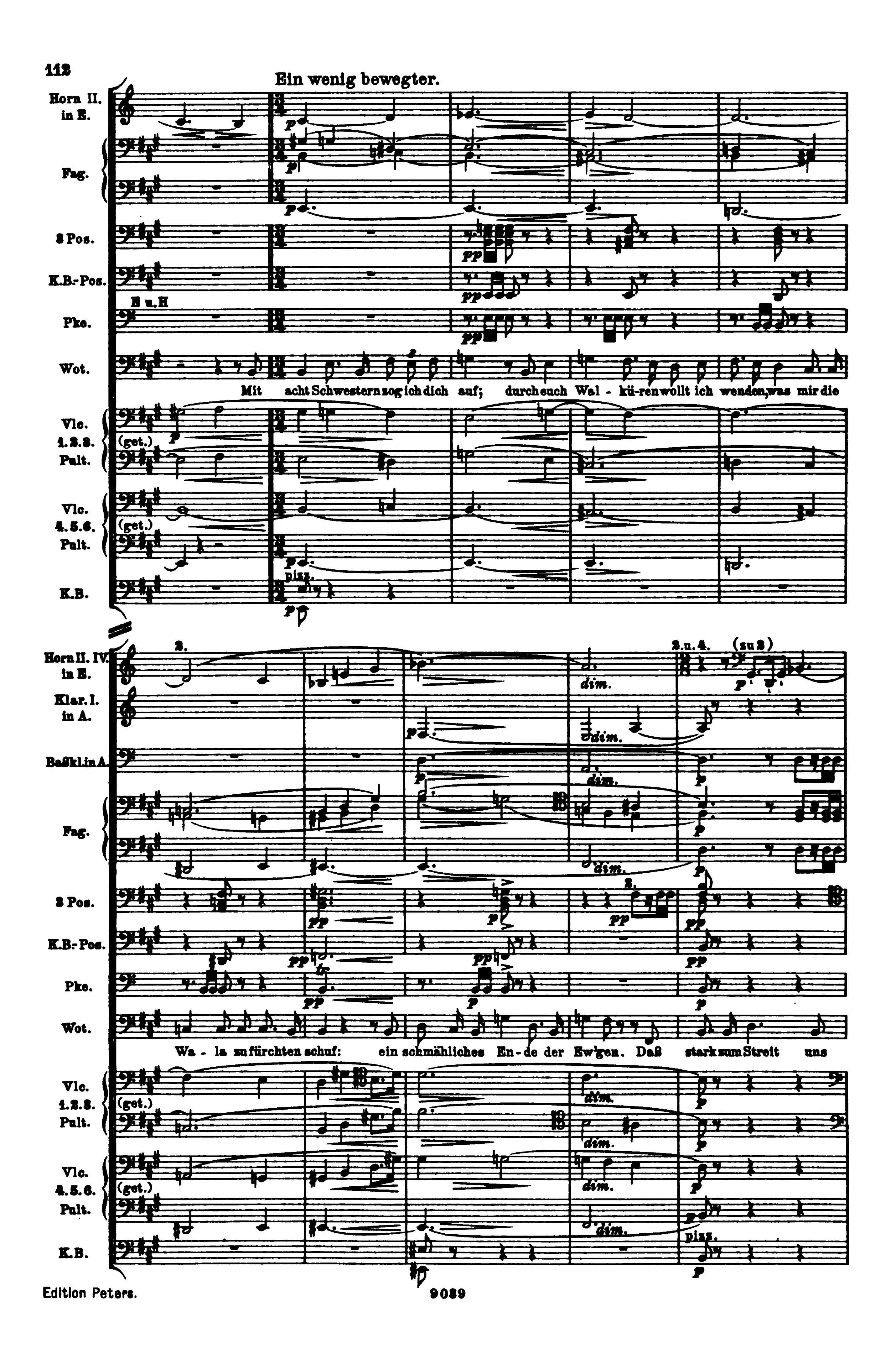
wissen begehrt' es den Gott: in den Schoß der Welt schwang ich mich hinab, mit Liebeszauber zwang ich die Wa-la,

Vlc. (6) (6) cresc.
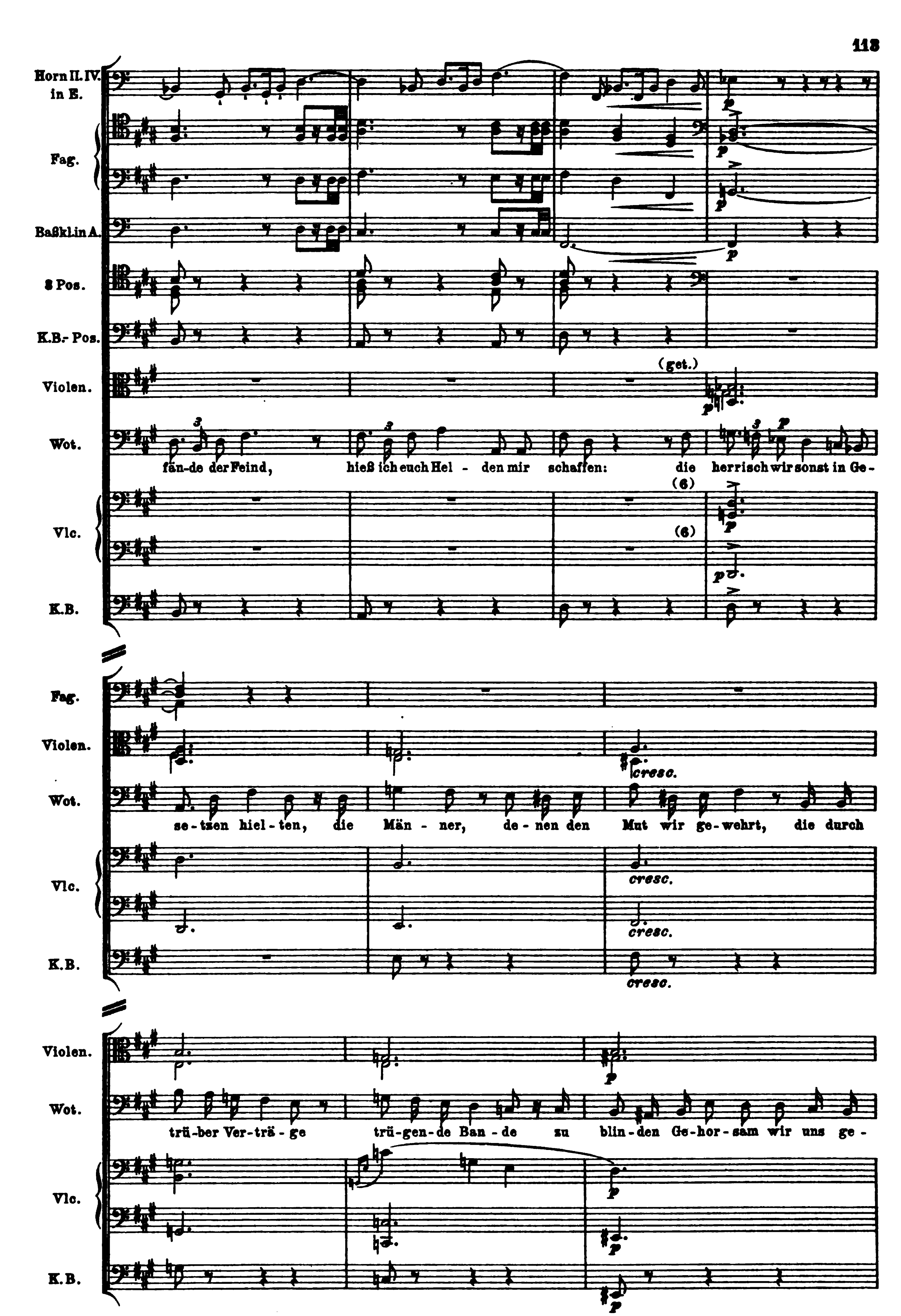
K.B. (4) (4) cresc.
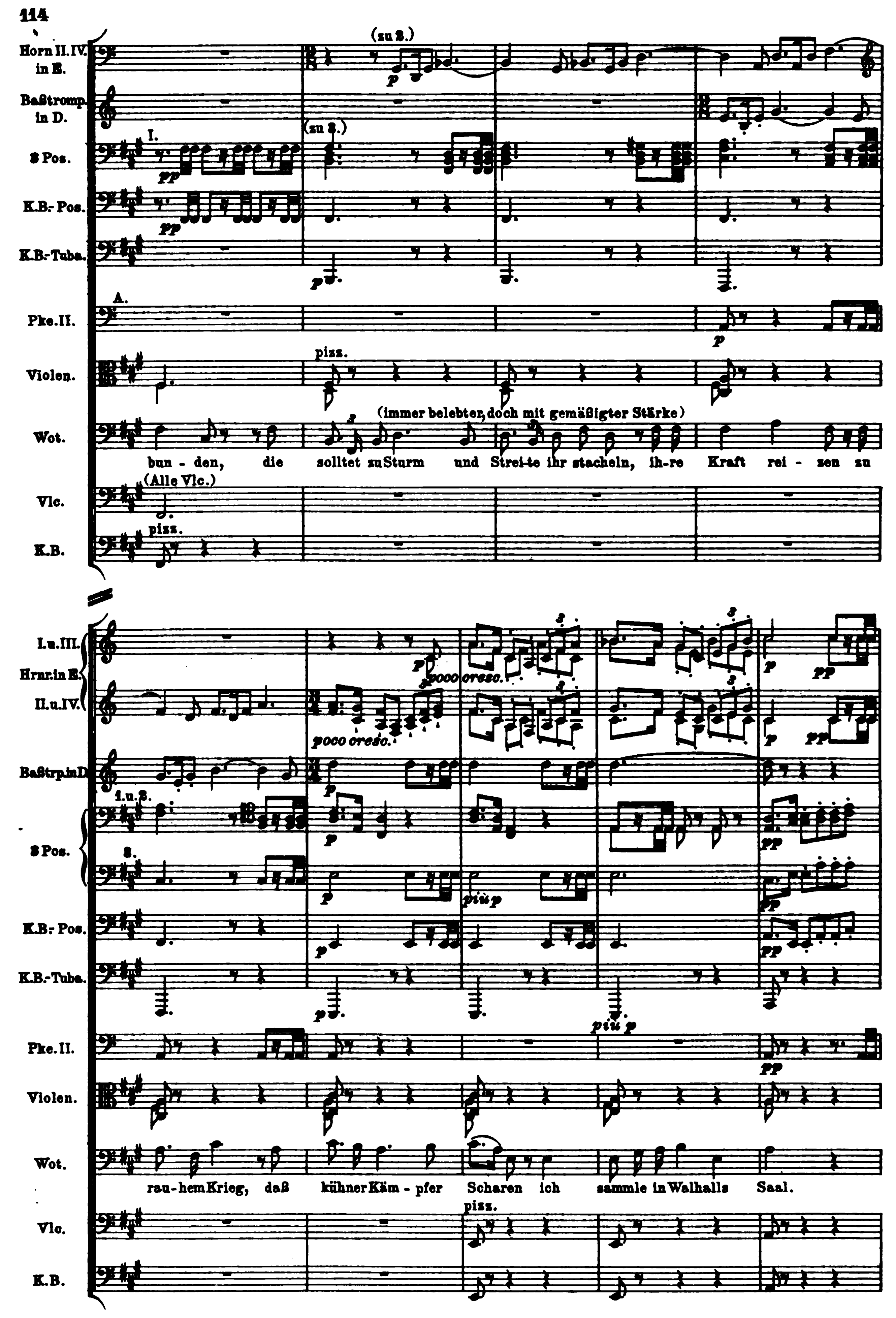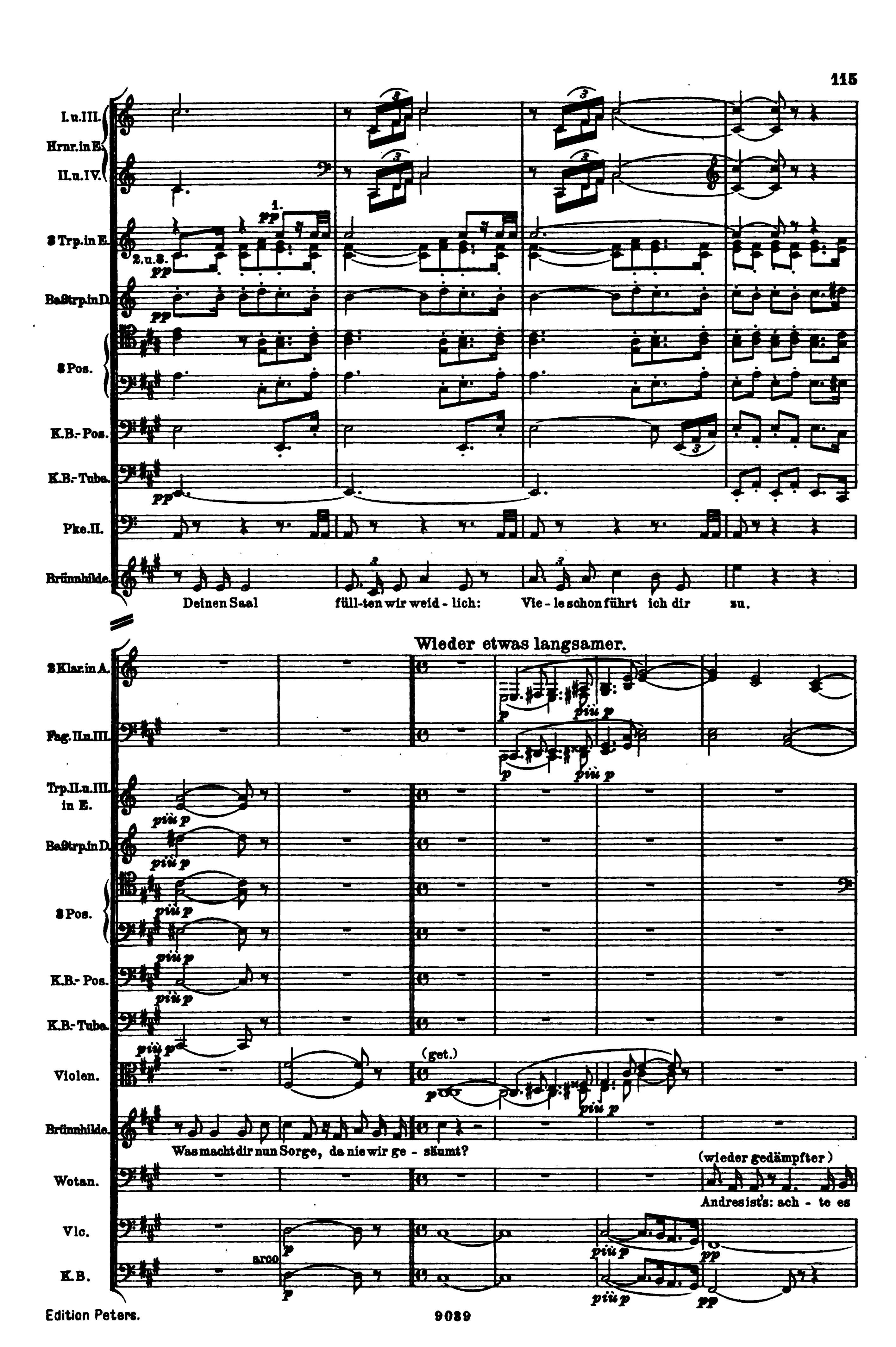


1. allein
Klar. in A.
1.2.
Fag.
3.
Baßkl. in A.
3 Pos.
Violen. (get.)
Wot.
stört ih-res Wissens Stolz, daß sie Re-de nun mir stand. Kun-de empfing ich von ihr; von
Vlc.
(zus.)
K.B.
Pos. I.
Pos. II u. III.
K.B.-Pos.
K.B.-Tuba.
Horn II. in E.
mir doch empfing sie ein Pfand: der Welt wei-se-stes Weib ge-bar mir, Brünnhil-de, dich.
Vlc. 1.2.3. Pult.
(geteilt)
Vlc. 4.5.6. Pult.



Ein wenig bewegter.
Horn II. in E.
Fag.
3 Pos.
K.B.-Pos.
E u. H
Pke.
Wot.
Mit acht Schwestern zog ich dich auf; durch euch Wal - kü-ren wollt ich wenden, was mir die
Vlc. 1.2.3. Pult.
(get.)
Vlc. 4.5.6. Pult.
(get.)
pizz.
K.B.
Horn II. IV. in E.
Klar. I. in A.
Baßkl. in A.
Fag.
3 Pos.
K.B.-Pos.
Pke.
Wot.
Wa - la zu fürchten schuf: ein schmähliches En - de der Ew'gen. Daß stark zum Streit uns
Vlc. 1.2.3. Pult.
(get.)
Vlc. 4.5.6. Pult.
(get.)
K.B.
pizz.
dim.


Horn II. IV. in E.
Fag.
Baßklin A.
3 Pos.
K.B.-Pos.
Violen.
(get.)
Wot.
fän-de der Feind, hieß ich euch Hel - den mir schaffen: die herrisch wir sonst in Ge-
Vlc.
(6)
(6)
K.B.
Fag.
Violen.
cresc.
Wot.
se-tzen hiel-ten, die Män - ner, de-nen den Mut wir ge-wehrt, die durch
Vlc.
cresc.
cresc.
K.B.
cresc.
Violen.
Wot.
trü-ber Ver-trä-ge trü-gen-de Ban-de zu blin-den Ge-hor-sam wir uns ge-
Vlc.
K.B.


Horn II. IV. in E.
(zu 2.)
Baßtromp. in D.
I.
(zu 3.)
3 Pos.
K.B.-Pos.
K.B.-Tuba.
A.
Pke. II.
pizz.
Violen.
(immer belebter, doch mit gemäßigter Stärke)
Wot.
bun - den, die sollet zu Sturm und Strei-te ihr stacheln, ih-re Kraft rei - zen zu
(Alle Vlc.)
Vlc.
pizz.
K.B.
I. u. III.
Hrnr. in E.
II. u. IV.
poco cresc.
Baßtrp. in D.
1. u. 3.
3 Pos.
2.
più p
K.B.-Pos.
K.B.-Tuba.
Pke. II.
Violen.
Wot.
rau-hem Krieg, daß kühner Käm - pfer Scharen ich sammle in Walhalls Saal.
pizz.
Vlc.
K.B.


I. u. III.
Hrnr. in E.
II. u. IV.
3 Trp. in E.
1.
pp
2. u. 3.
pp
Baßtrp. in D.
pp
3 Pos.
K.B.-Pos.
K.B.-Tuba.
pp
Pke. II.
Brünnhilde.
Deinen Saal
füll-ten wir weid - lich:
Vie - le schon führt ich dir
zu.
Wieder etwas langsamer.
3 Klar. in A.
p
più p
Fag. II u. III.
p
più p
Trp. II u. III. in E.
più p
Baßtrp. in D.
più p
3 Pos.
più p
K.B.-Pos.
più p
K.B.-Tuba.
più p
Violen.
(get.)
p
più p
Brünnhilde.
Was macht dir nun Sorge, da nie wir ge - säumt?
Wotan.
(wieder gedämpfter)
Andres ist's: ach - te es
Vlc.
p
più p
pp
K.B.
arco
p
più p
pp

2 Klar. in A.
2 Fag.
Baßkl. in A.
2 Pos.
K.B.-Pos.
Pke. II.
Violen.
Wot.
Vlc.
K.B.

1. 2. u. 3. piu p pp pizz. p ten.

Wot.: wohl, weß' mich die Wa-la ge - warnt. Durch Alberichs Heer droht uns das En - - de: mit nei - - dischem

2 Fag.
Baßkl. in A.
2 Pos.
K.B.-Pos.
Pke. II.
Violen.
Wot.
Vlc.
K.B.

belebend

1. u. 2. 3. p cresc. ten. Bog. poco cresc.

(belebend)

Wot.: Grimm grollt mir der Niblung; doch scheu' ich nun nicht seine nächtigen Scharen, meine Hel-den schüfen mir

Ten. Tub. I in Es. — *p* — *p* — *più p* — *pp*

Baß Tub. I in B. — *p* — *p* — *più p* — *pp*

3 Pos. — *pp* — *pp*

K.B.-Pos. — *pp* — *pp*

Violen. — pizz. *f* — (Bog.) *p*

Wot. — (gedämpfter) — (noch gedämpfter)

Sieg. Nur wenn je den Ring zurück er gewänne, dann wä-re Wal-hall ver-

Vlc. — *mf* — *p* — *più p* — pizz. *pp*

K.B. — *mf* — *p* — *più p* — *pp*

3 Pos.

K.B.-Pos.

Violen. — (nur die 6 zweiten) *pp* trem. — poco cresc.

Wot.

lo-ren: der der Lie-be fluch-te, er al-lein nütz-te nei-disch des Rin-ges Ru-nen zu al-ler

Vlc. — (6) trem. *pp* — poco cresc. — (6) trem. *pp* — poco cresc.

K.B. — (4 erste) *pp* trem. — poco cresc.

3 Pos. — *p* — cresc.

K.B.-Pos. — *p* — cresc.

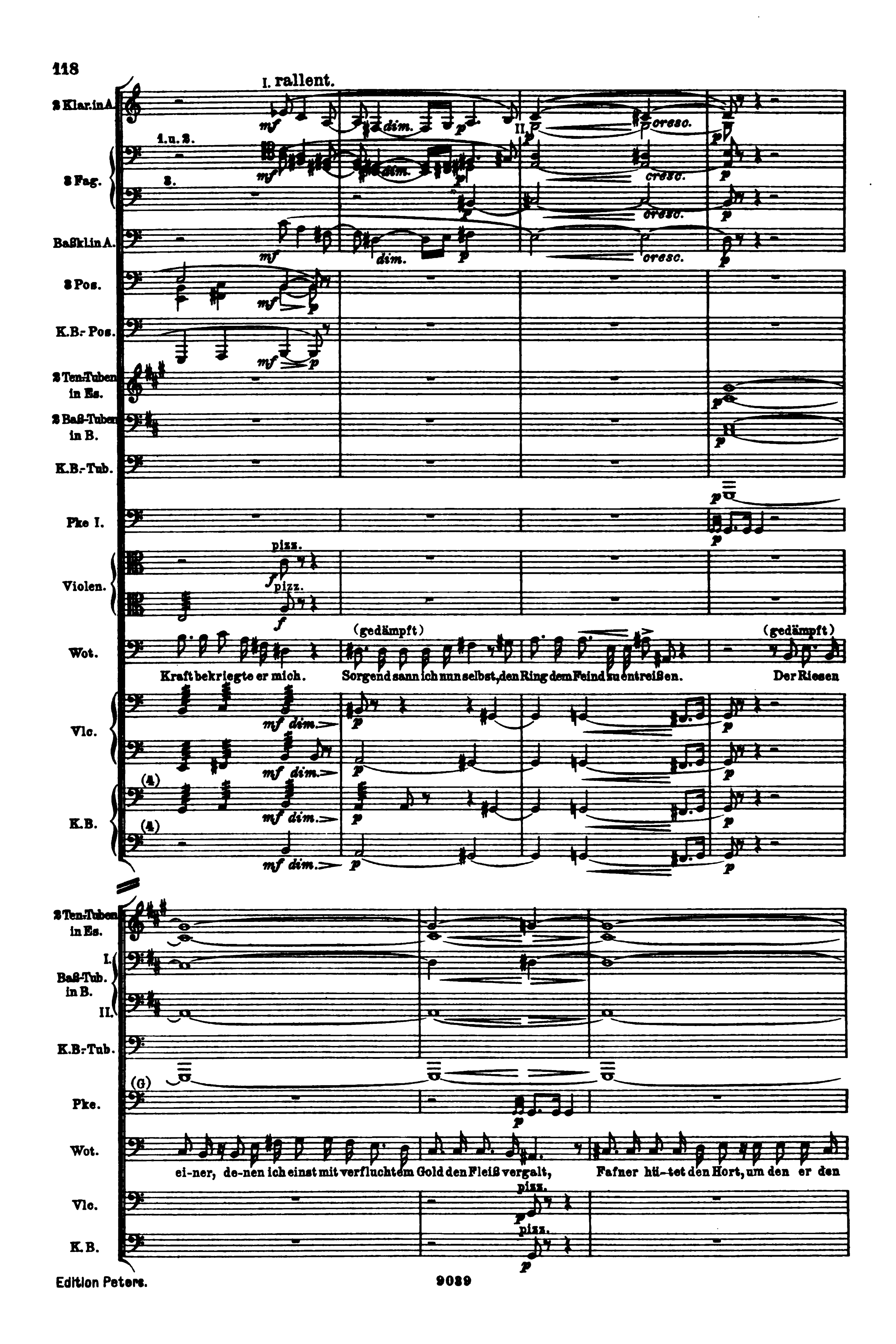
Violen. — *p* — cresc.

Wot. — (belebend)

Edlen end-loser Schmach; der Helden Mut entwendet er mir, die Kühnen selber zwäng' er zum Kampf, mit ihrer

Vlc. — *p* — cresc. — *p* — cresc.

K.B. — *p* — cresc.


I. rallent.
2 Klar. in A.
1. u. 2.
2.
II.
2 Fag.
Baßklin A.
3 Pos.
K.B.-Pos.
2 Ten.-Tuben in Es.
2 Baß-Tuben in B.
K.B.-Tub.
Pke I.
pizz.
Violen.
(gedämpft)
Wot.
Kraft bekriegte er mich.
Sorgend sann ich nun selbst, den Ring dem Feind zu entreißen.
Der Riesen
Vlc.
K.B.
(4)
2 Ten.-Tuben in Es.
I.
Baß-Tub. in B.
II.
K.B.-Tub.
(G)
Pke.
Wot.
ei-ner, de-nen ich einst mit verfluchtem Gold den Fleiß vergalt,
Fafner hü-tet den Hort, um den er den
Vlc.
K.B.



2 Ten.-Tub. in Es.
I. 2 Baß-Tub. in B. II.
K.B.-Tub.
Pke. (D)
Wot.
Vlc.
K.B.

Bruder gefällt. Ihm müßt ich den Reif ent-ringen, den selbst als Zoll ich ihm zahl-te. Doch mit wem ich ver-

p *pp* (Bog.)

3 Pos. (1.2. / 3.)
K.B.-Pos.
Wot.
Vlc.
K.B.

(bitter)

trug, ihn darf ich nicht treffen; macht-los vor ihm er-lä-ge mein Mut; das sind die Bande die mich

stacc. *poco cresc.* *p* *sfz*

Etwas belebter.
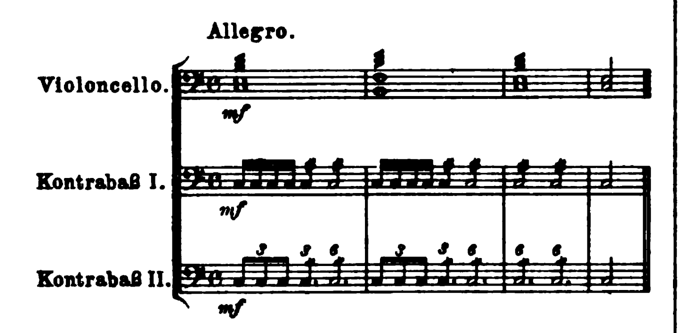
3 Pos.
K.B.-Pos.
K.B.-Tub.
Viol. II.
Violen.
Wot.
Vlc.
K.B.

bin-den: Der durch Ver-trä - - ge ich Herr, den Ver-trä-gen bin ich nun Knecht.

p *p stacc.* *sfz* *pp*

Bei aller Einfachheit bedeutet diese Stelle für mich mit das unerhörteste Wunder eines Genius, dem es wie keinem zweiten vergönnt war, alle Regungen des Gemüts, alle Schwingungen der Leidenschaft mit einer Deutlichkeit in die Klangfarbe des Orchesters umzusetzen, die jeden Hörer unbezwinglich bannt und überzeugt.

— nichts verleiht dem Orchester eine drohendere Physiognomie; aber es darf nicht lange andauern, sonst würde es wegen der Ermüdung derjenigen Spieler, welche sich wirklich bemühen es gut auszuführen, bald zur Unmöglichkeit werden. Ist man für längere Zeit genötigt, die Tiefen des Orchesters in dieser Weise aufzuwühlen, so ist es besser, man teilt die Kontrabässe in zwei Stimmen und gibt ihnen nicht ein wirkliches Tremolo, sondern nur wiederholte beschleunigte Anstöße, die unter sich rhythmisch verschieden sind, während dann die Violoncells das echte Tremolo ausführen:



Da hier die Sechzehntel der einen Stimme nur bei Beginn jedes Taktgliedes mit den Triolenachteln der anderen Stimme zusammentreffen, so entwickelt sich daraus ein dumpfes Gemurmel, das dem Tremolo sehr nahe kommt, dieses also ziemlich gut ersetzt. Ich glaube sogar, in vielen Fällen sind diese verschiedenartigen, gleichzeitig zu hörenden Rhythmen dem eigentlichen Tremolo vorzuziehen.

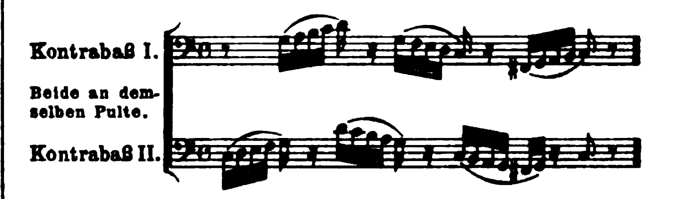
Schnelle diatonische Läufe zu vier oder fünf Noten sind oft von ganz treffender Wirkung und lassen sich sehr gut ausführen, wenn wenigstens eine leere Saite dabei vorkommt:



schwerer, wegen des abwärts laufenden Ganges:



Wollte man durchaus einen längeren raschen Lauf der Kontrabässe in Verwendung bringen, so wäre es am besten, man teilte sie und übertrüge auf sie jenes Verfahren der Verteilung, welches ich bei den Violinen gezeigt habe; man müßte dann aber besonders darauf achten, daß die ersten Kontrabässe den zweiten nicht zu fern stehen.



Sehr unrecht ist es, daß man dem schwerfälligsten aller Instrumente heutzutage oft Stellen von solcher Schnelligkeit hinschreibt, die selbst die Violoncells Mühe haben würden gut herauszubringen. Daraus entstehen bedeutende Mißlichkeiten; die Kontrabassisten, zu bequem oder in Wahrheit unfähig, um gegen dergleichen Schwierigkeiten anzukämpfen, leisten gleich anfangs Verzicht darauf und sind beflissen, die Stelle zu vereinfachen; da aber die Vereinfachung der einen nicht die der anderen ist, weil sie nicht alle die gleichen Gedanken ob der harmonischen Wichtigkeit der verschiedenen dabei vorkommenden Noten haben, so ergibt sich eine Unordnung, eine Verwirrung, die schrecklich anzuhören ist. Dieses summende Chaos seltsamer Geräusche, häßlicher Grunzlaute, wird dadurch noch vergrößert, daß wieder andere Bassisten, eifriger oder auf ihre Geschicklichkeit mehr vertrauend, sich in unnützen Anstrengungen ergehen, um der Stelle, genau so wie sie geschrieben steht, Herr zu werden.

Die Komponisten müssen also wohl darauf bedacht sein, von den Kontrabässen nur das Mögliche zu verlangen, um einer guten Ausführung sicher zu sein, und um zugleich das alte Vereinfachungssystem der Kontrabassisten, welches in der früheren Instrumentalschule allgemein befolgt ward und dessen Gefährlichkeit wir soeben gezeigt haben, gänzlich zu beseitigen. Hat

der Komponist nur Sachen geschrieben, die der Natur des Instrumentes zusagen, so muß sie der Spieler ausführen, nichts mehr, nichts weniger; ist aber der Komponist im Unrecht, so hat er sowohl wie die Zuhörer die Folgen davon zu tragen, die Ausführenden sind dann für nichts mehr verantwortlich.

Düsteres, Schauriges, Grübeln und Versunkenheit wiederzugeben, dazu eignen sich die Kontrabässe ganz besonders; als Beispiele dienen hier nur:

Die Solostelle in Verdis Otello,
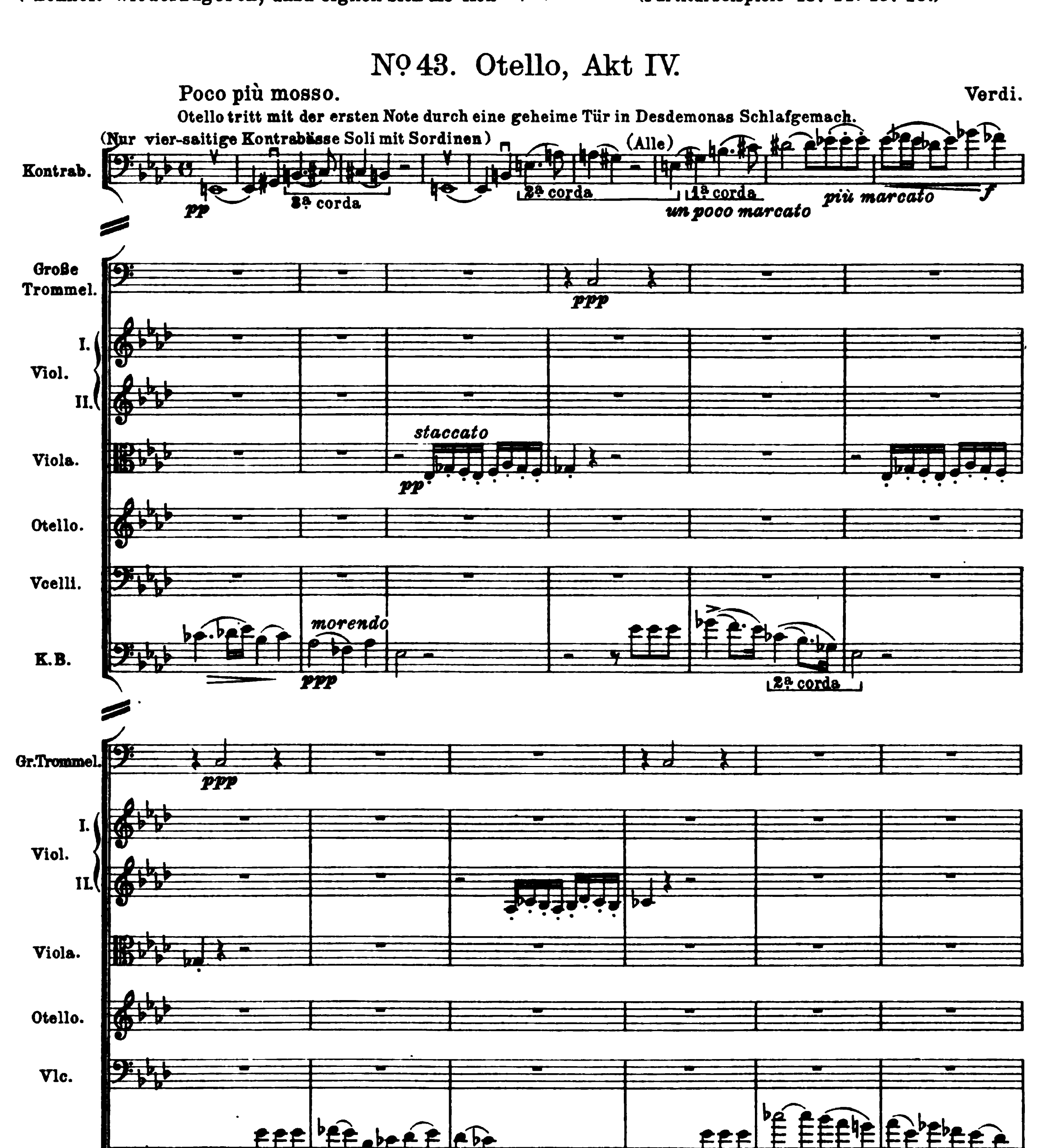
Das Lied der Alten in Marschners Hans Heiling,
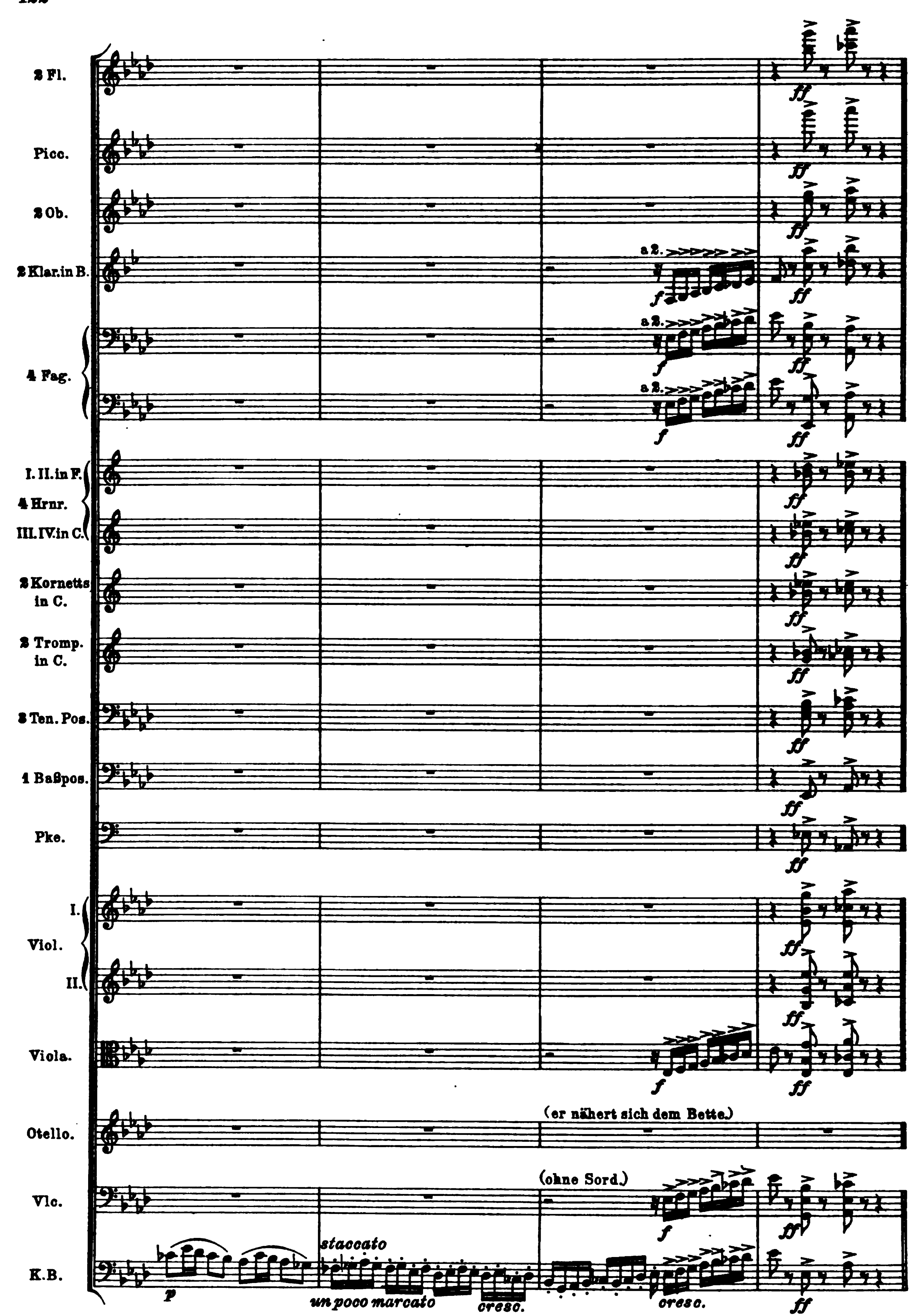
Tristans Erwachen (im dritten Akt)

und die Fuge in meiner Tondichtung: Also sprach Zarathustra.

(Partiturbeispiele 43. 44. 45. 46.)
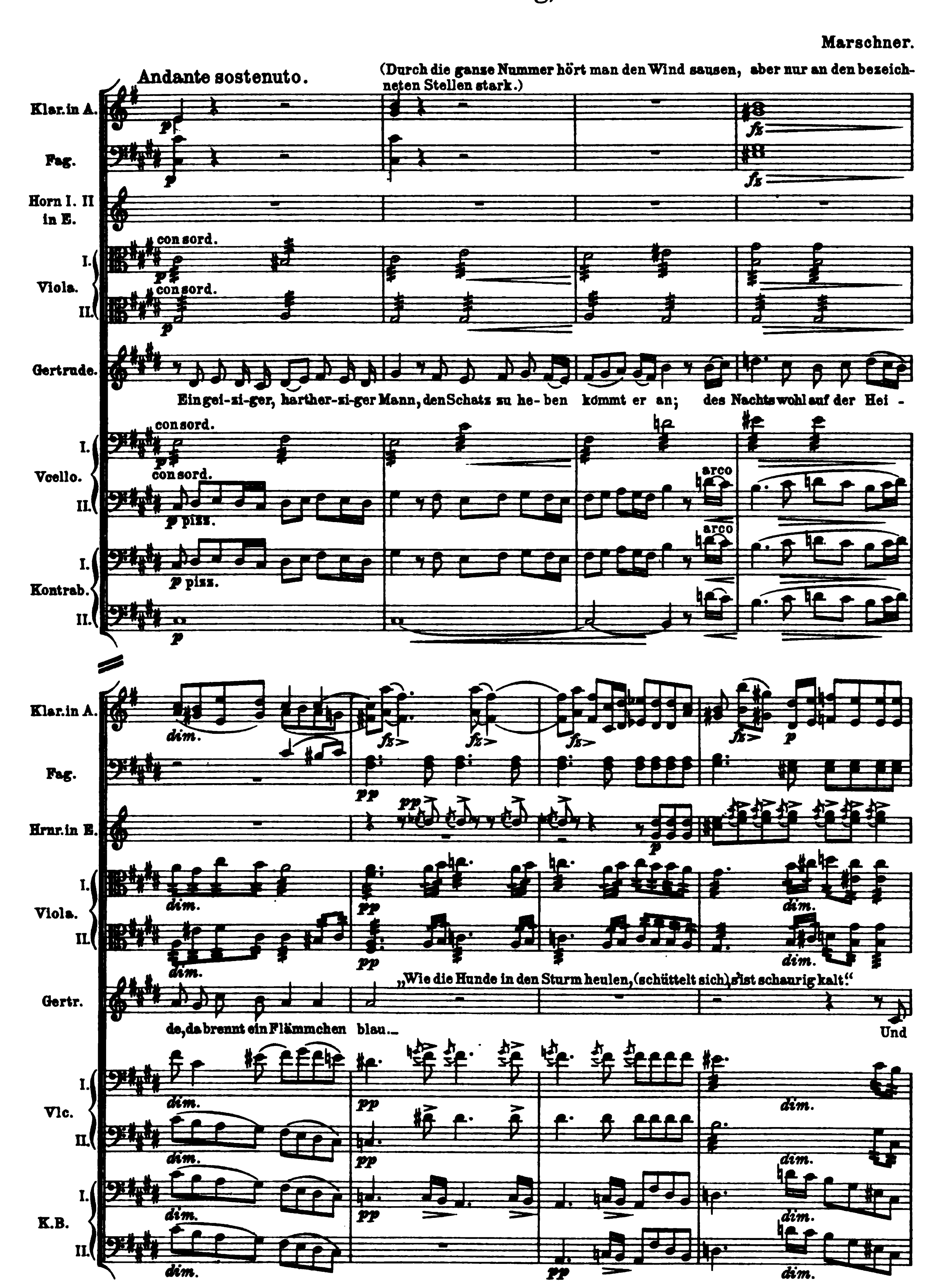
Nº 43. Otello, Akt IV.
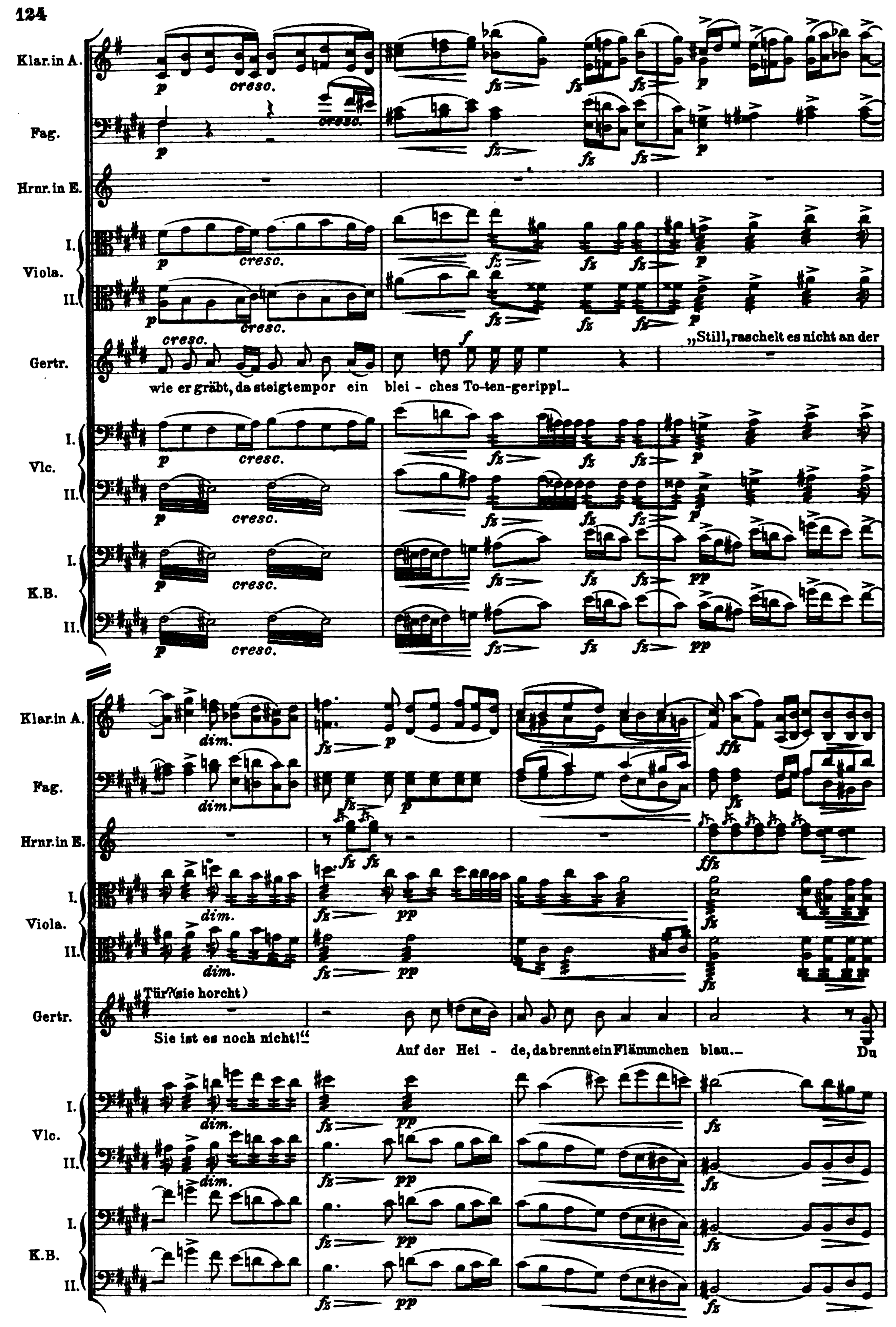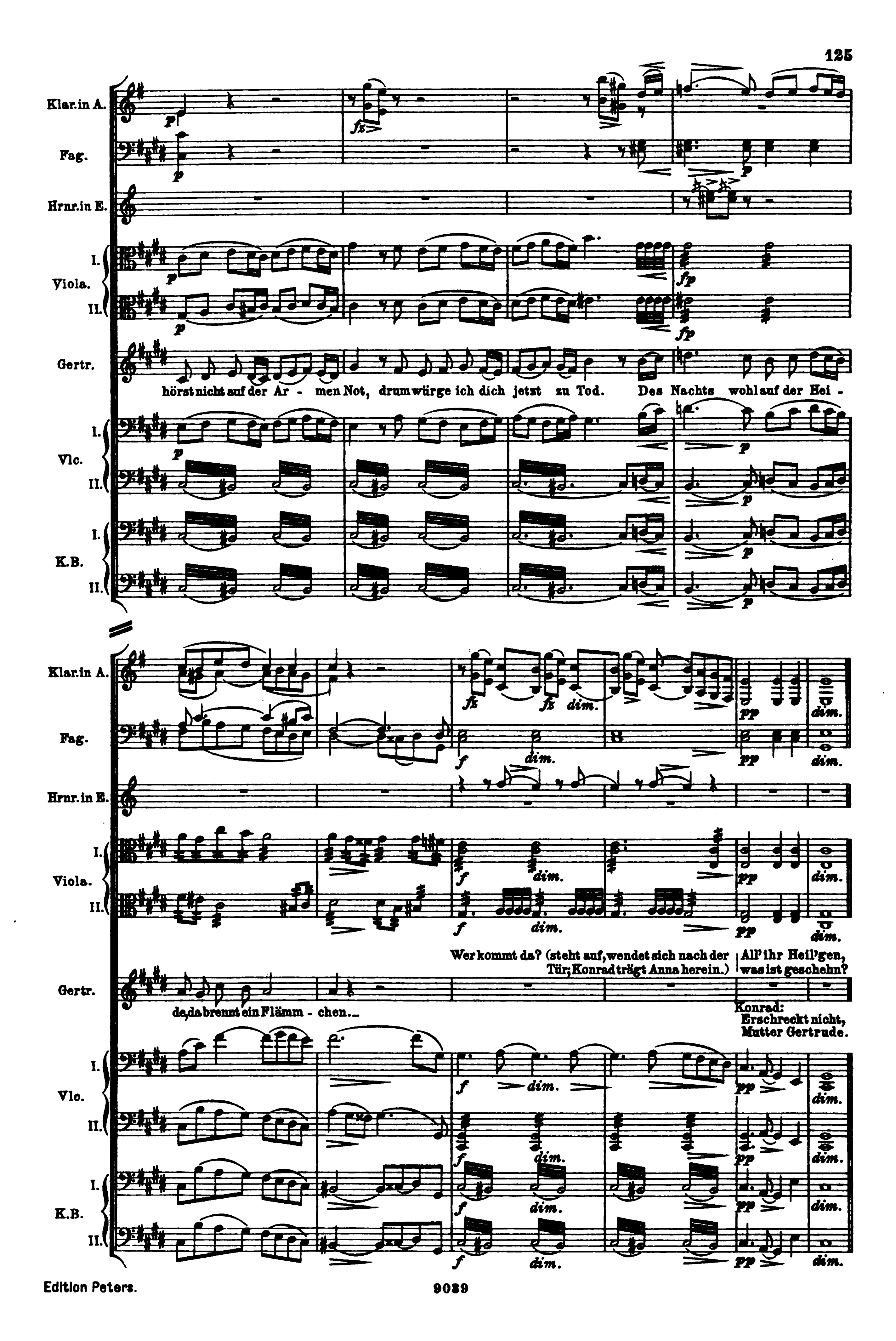



2 Fl.
Picc.
2 Ob.
2 Klar. in B.
a 2.
4 Fag.
I. II. in F.
4 Hrnr.
III. IV. in C.
2 Kornetts in C.
2 Tromp. in C.
2 Ten. Pos.
1 Baßpos.
Pke.
Viol.
I.
II.
Viola.
Otello.
(er nähert sich dem Bette.)
Vlc.
(ohne Sord.)
K. B.
staccato
un poco marcato
cresc.
ff
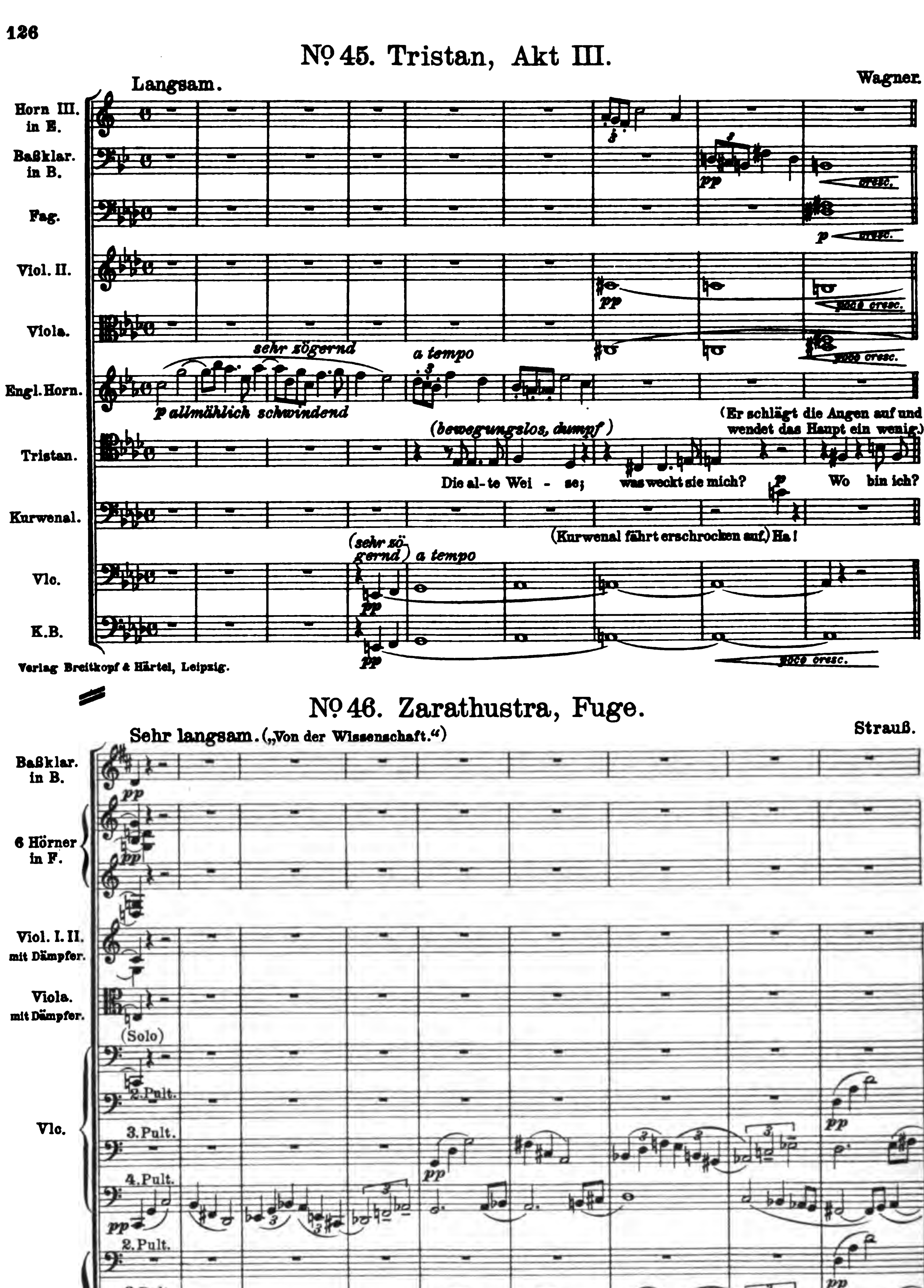
Nº 44. Hans Heiling, Akt II.

Marschner.




Klar. in A.
Fag.
Hrnr. in E.
Viola.
Gertr.
wie er gräbt, da steigt empor ein blei - ches To-ten-gerippl.
„Still, raschelt es nicht an der
Vlc.
K.B.
Tür?(sie horcht)
Sie ist es noch nicht!"
Auf der Hei - de, da brennt ein Flämmchen blau.
Du


Klar. in A.
Fag.
Hrnr. in E.
Viola.
Gertr.
hörst nicht auf der Ar - men Not, drum würge ich dich jetzt zu Tod. Des Nachts wohl auf der Hei -
Vlc.
K.B.
Klar. in A.
Fag.
Hrnr. in E.
Viola.
Wer kommt da? (steht auf, wendet sich nach der Tür; Konrad trägt Anna herein.)
All' ihr Heil'gen, was ist geschehn?
Gertr.
de, da brennt ein Flämm - chen.
Konrad: Erschreckt nicht, Mutter Gertrude.
Vlc.
K.B.



Verlag Jos. Aibl, Leipzig.

Vlc. 1. 2. 3. 4. Pult.

K.B. 1. 2. 3. 4. Pult.

pp

Baßklar. in B

Fag. I.

Viol. II. 1.2.3.4. Pult.

Violen. 1.2.3. Pult.

Vlc. 1. 2. 3. 4. 5.

K.B. 1. 2. 3. 4.

p espr. *cresc.* *p*

Die Schleifer (fusées), welche man in kleinen Noten den größeren Noten voranzusetzen pflegt:
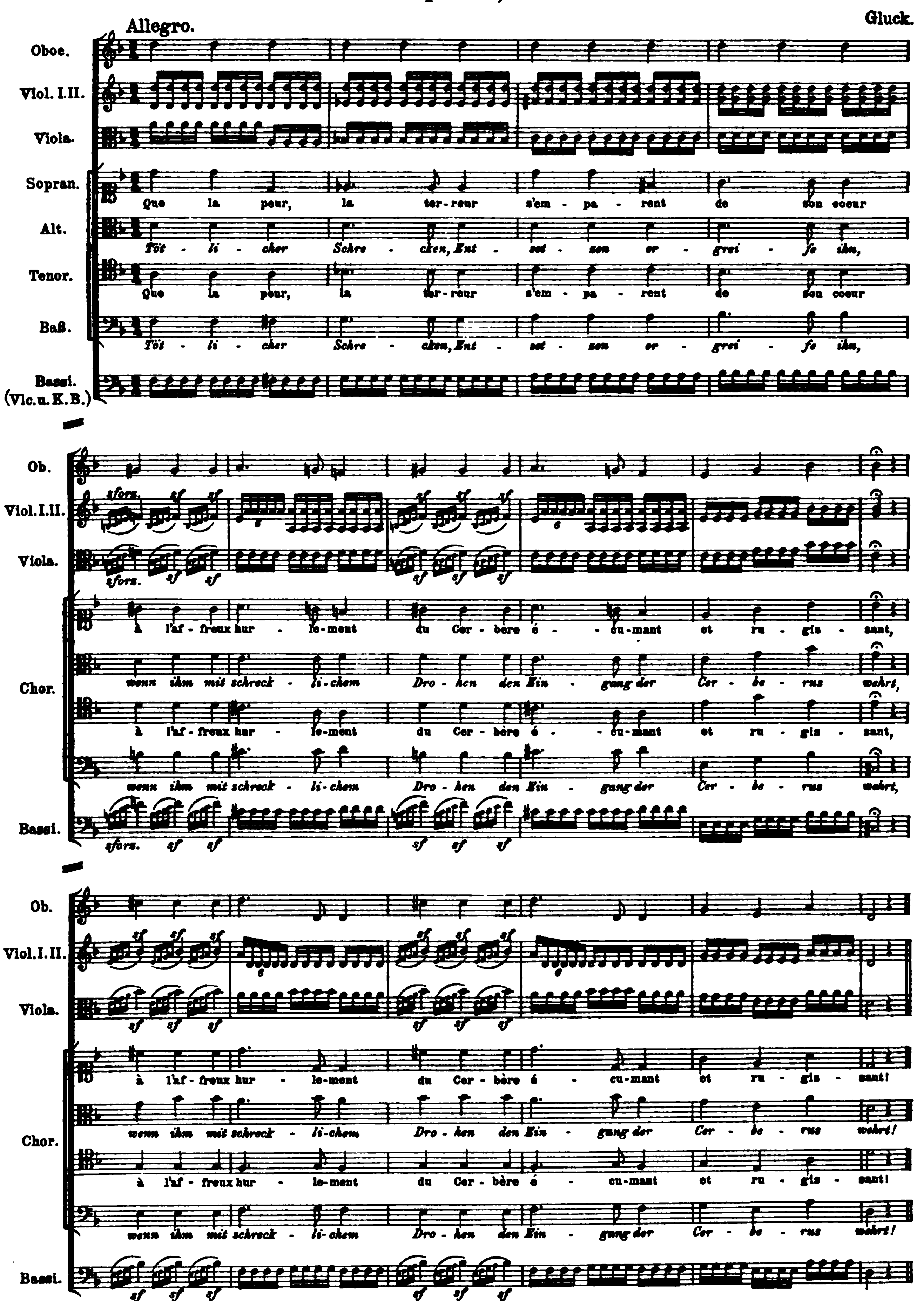


werden durch schnelles Hinuntergleiten auf der Saite ausgeführt, ohne daß es dabei mit der Reinheit eines jeden Zwischentones zu genau genommen wird; die Wirkung derselben kann ungemein glücklich sein. Man kennt die wutvollen Stöße, welche die Kontrabässe dem Orchester versetzen, indem sie das hohe F mit Anlauf der vier kleinen Noten h, c, d, e erfassen, — in der Höllenszene des „Orpheus", bei den Worten:

„Wenn ihm mit schrecklichem Drohen
Den Eingang der Cerberus wehrt!"

Dieses rauhe Gebell, eine der höchsten Eingebungen Glucks, ist hier noch um so fürchterlicher, als der Tonsetzer dabei die dritte Umkehrung des verminderten Septimenakkordes (f-gis-h-d) anwendet und, um seinem Gedanken Prägnanz und möglichste Heftigkeit zu geben, die Kontrabässe nicht nur mit den Violoncells, sondern auch mit den Violen und der ganzen Masse der Violinen in der Oktave verdoppelt.

(Partiturbeispiel 47.)
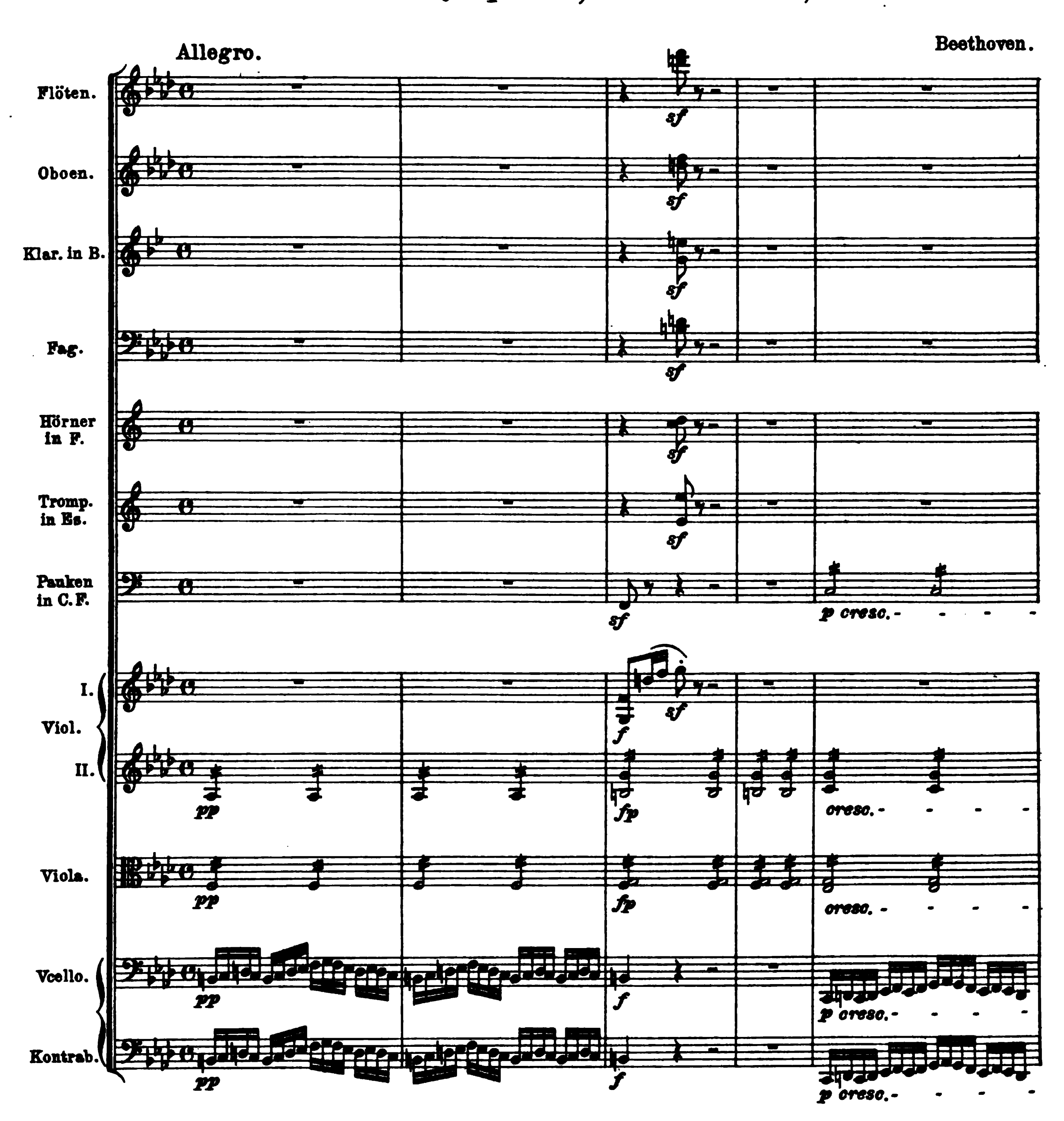
No 47. Orpheus, Akt II.
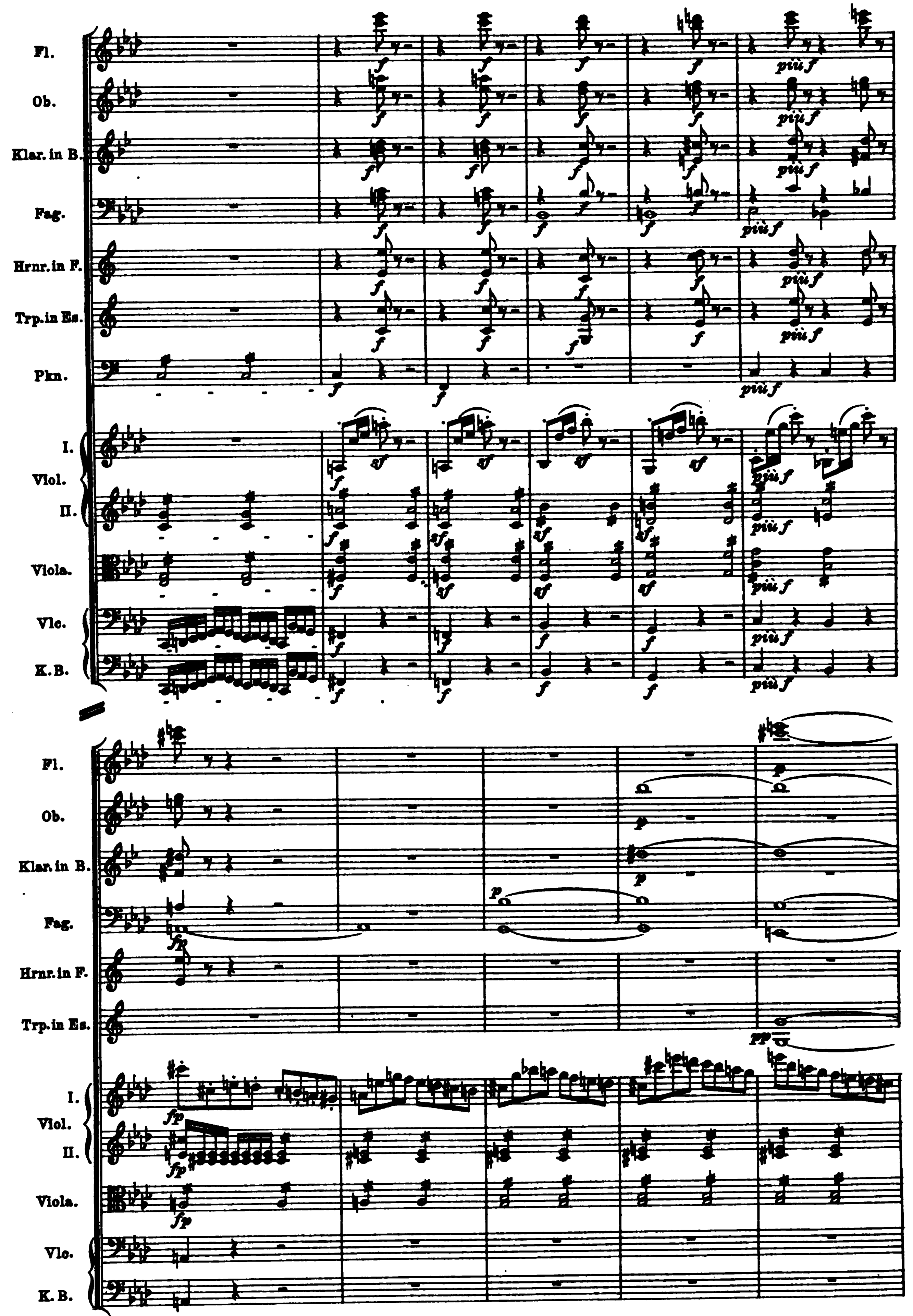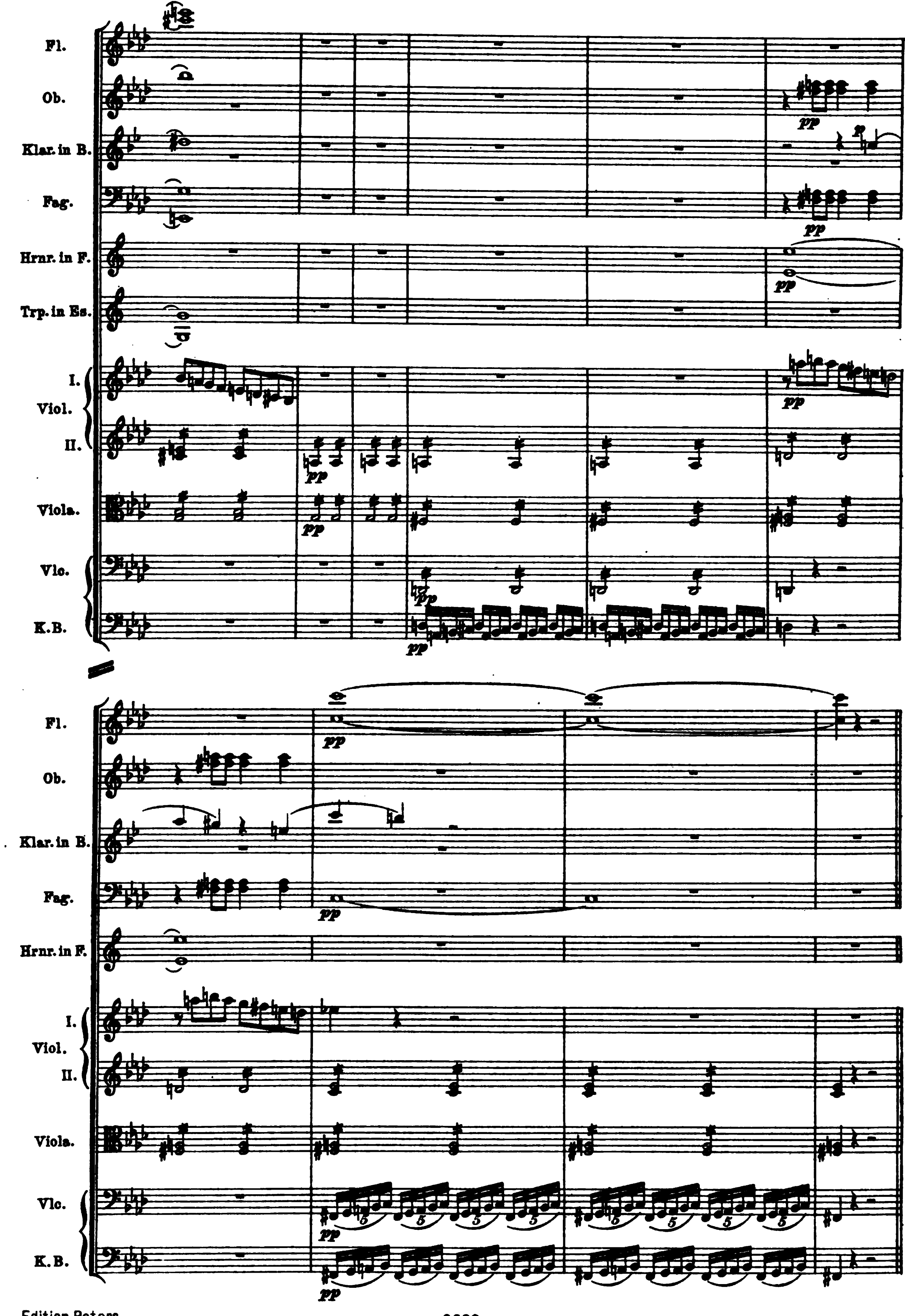


Beethoven hat ebenfalls aus solchen nicht deutlich artikulierten Noten Vorteil gezogen, aber in entgegengesetzter Weise, und zwar mit Betonung der Anfangsnote einer derartigen Gruppe. Diese Baßgänge finden sich in der Gewitterszene der Pastoralsymphonie, und geben treffend den Gedanken der Anstöße eines heftigen, den Regen peitschenden Windes und des dumpfen Getöses eines stürmenden Unwetters wieder. Zu bemerken ist hierbei, daß Beethoven bei dieser, sowie bei vielen anderen Gelegenheiten den Kontrabässen in der Tiefe Noten gegeben hat, die sie nicht ausführen können; man könnte hieraus schließen, daß das Orchester, wofür er schrieb, Kontrabässe besaß, die bis zum C der tiefen Oktave des Violoncell-C hinuntergingen, Kontrabässe, die man heutzutage nicht mehr findet.

(Partiturbeispiel 48.)

Nº 48. Pastoralsymphonie, Satz III. (Gewitter, Sturm.)
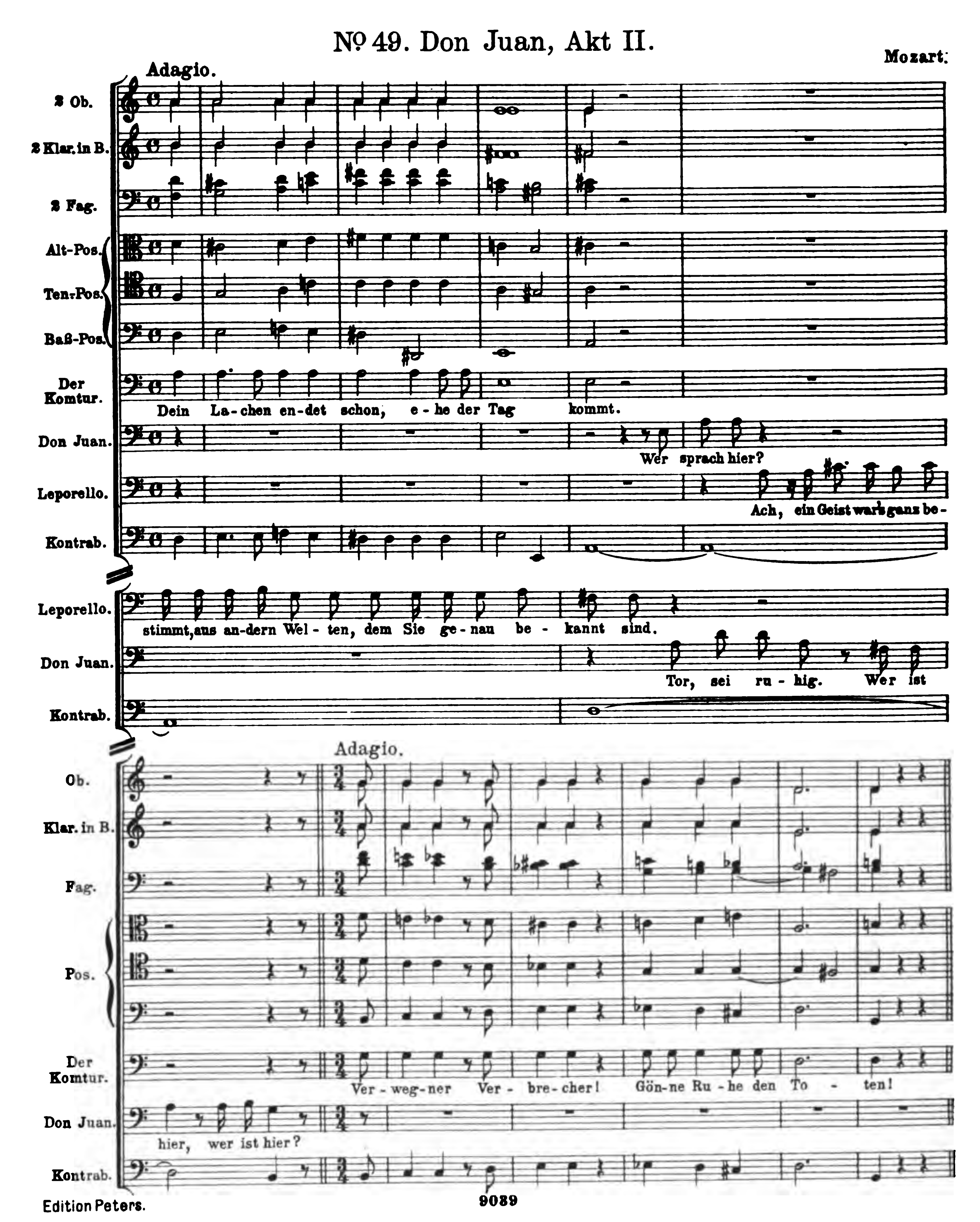



Fl.
Ob.
Klar. in B.
Fag.
Hrnr. in F.
Trp. in Es.
Pkn.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K. B.
f
più f
sf
fp
p
pp


Fl.
Ob.
Klar. in B.
Fag.
Hrnr. in F.
Trp. in Es.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.
pp
Fl.
Ob.
Klar. in B.
Fag.
Hrnr. in F.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.
pp

Von vortrefflicher Wirkung ist's, bei reinen Bläserstellen die in den Fagotten oder Baßklarinetten oder tiefen Hörnern, oder gar Posaunen oder Baßtuben liegenden Unterstimmen je nach Erfordernis durch ein oder mehrere Pulte Kontrabässe verdoppeln zu lassen, wenn man nicht gleich vorzieht, durch Kontrafagott oder Kontrabaßklarinette den 16 Fuß zu geben.

So wird sehr oft die Komturstelle in Mozarts Don Juan von Bläsern allein ausgeführt, während gerade Kontrabässe, die der göttliche Mozart den Posaunen beigegeben hat, (besonders hinter der Szene) der Stelle eine ganz merkwürdig geisterhafte Färbung verleihen. (Partiturbeispiel 49.)
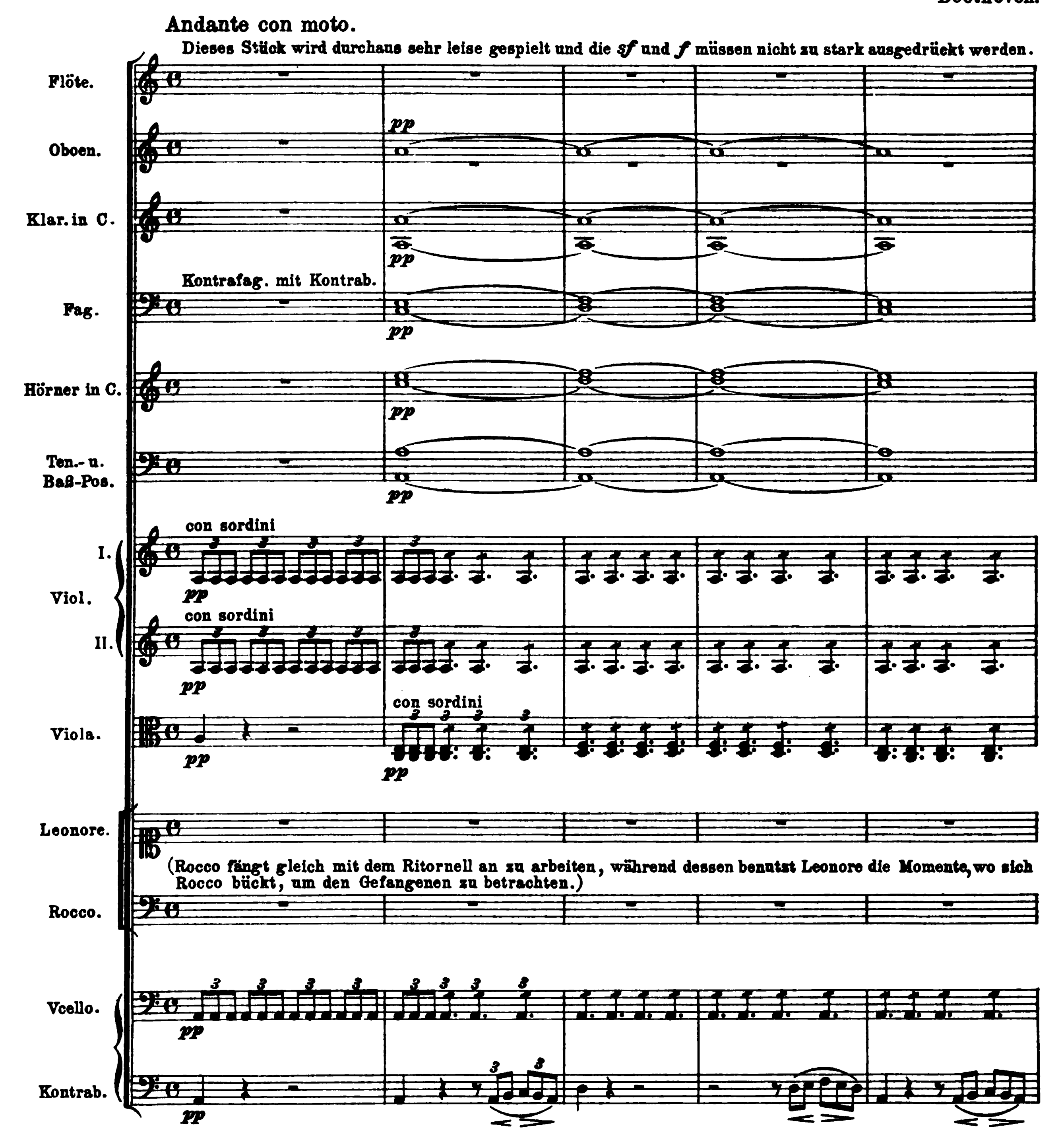
№ 49. Don Juan, Akt II.
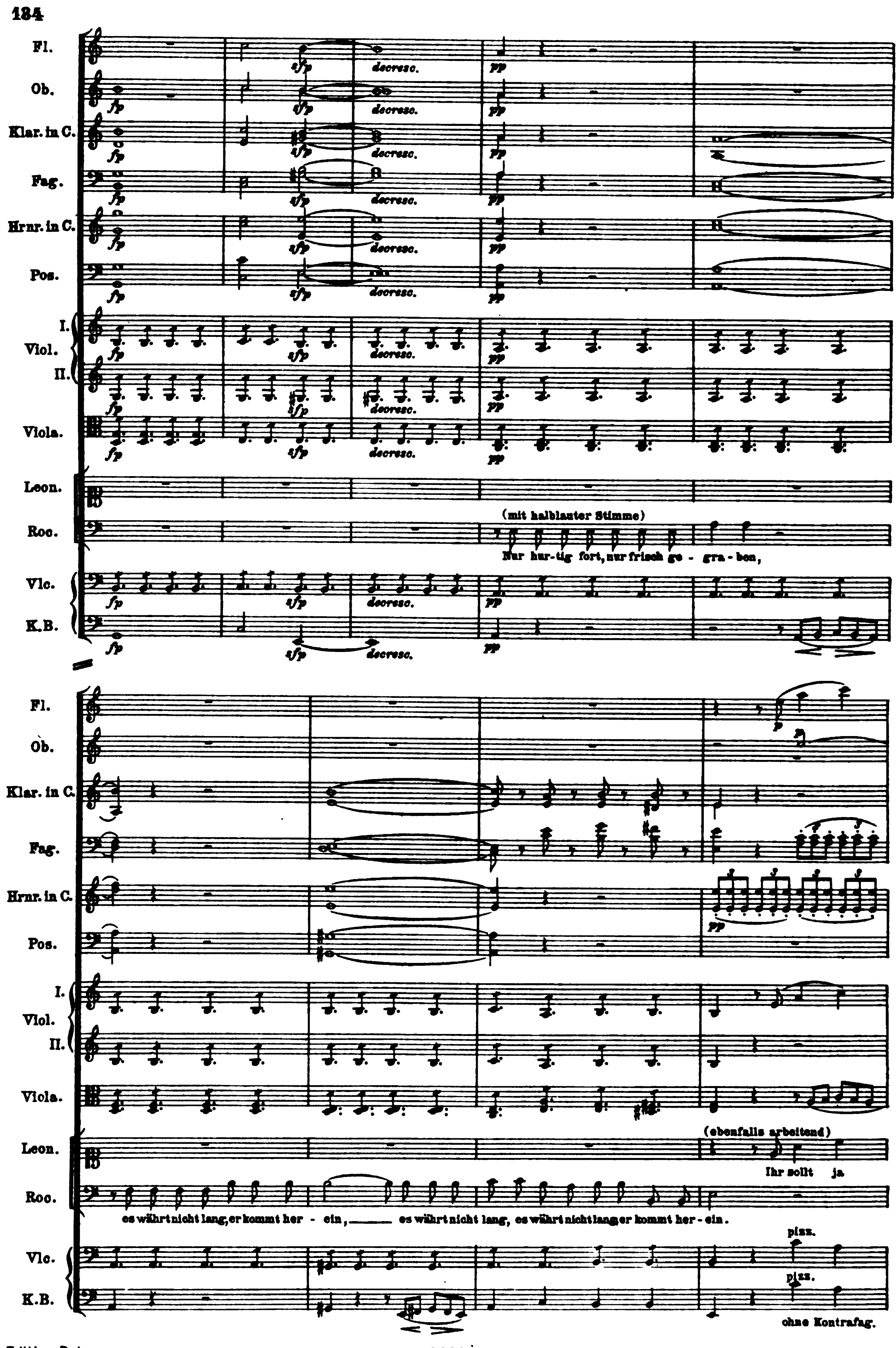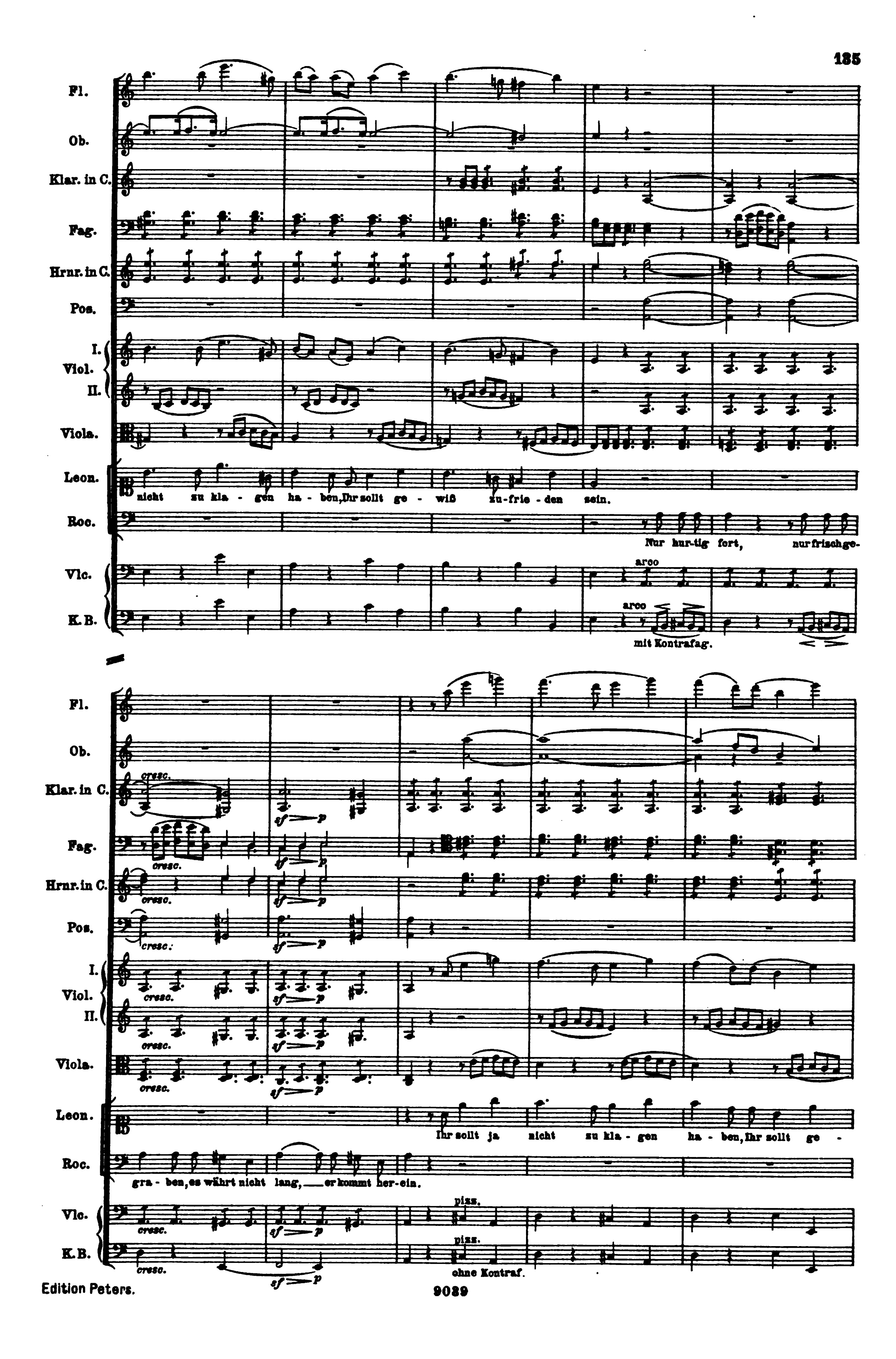


Bisweilen wirkt es dramatisch und schön, wenn man den Violoncells die wirkliche Fundamentalstimme oder wenigstens solche Noten gibt, welche den Akkord bestimmen und auf die schweren Taktteile treffen, unter ihnen aber dem Kontrabaß eine für sich bestehende Stimme zuerteilt deren Führung, von Pausen unterbrochen, der Harmonie gestattet, sich auf die Violoncells zu stützen. In der bewundernswerten Szene im „Fidelio", wo Leonore und der Kerkermeister Florestans Grab graben, hat Beethoven die ganze feierliche Würde des Ausdrucks, die düstere Trauer dieser Art der Instrumentation gezeigt. Er hat jedoch in diesem Falle den wirklichen Baß den Kontrabässen gegeben.
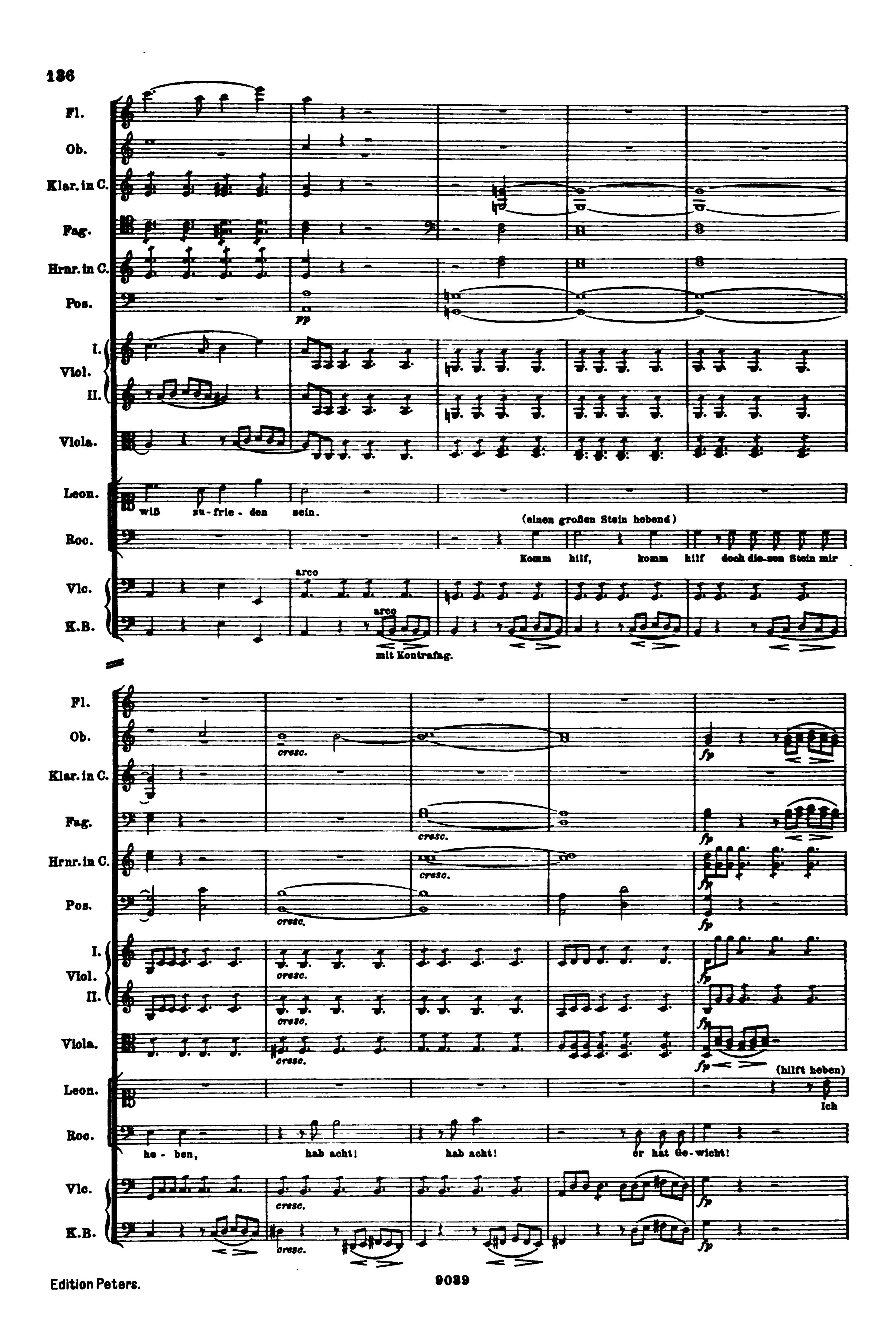
Nº 50. Fidelio, Akt II.
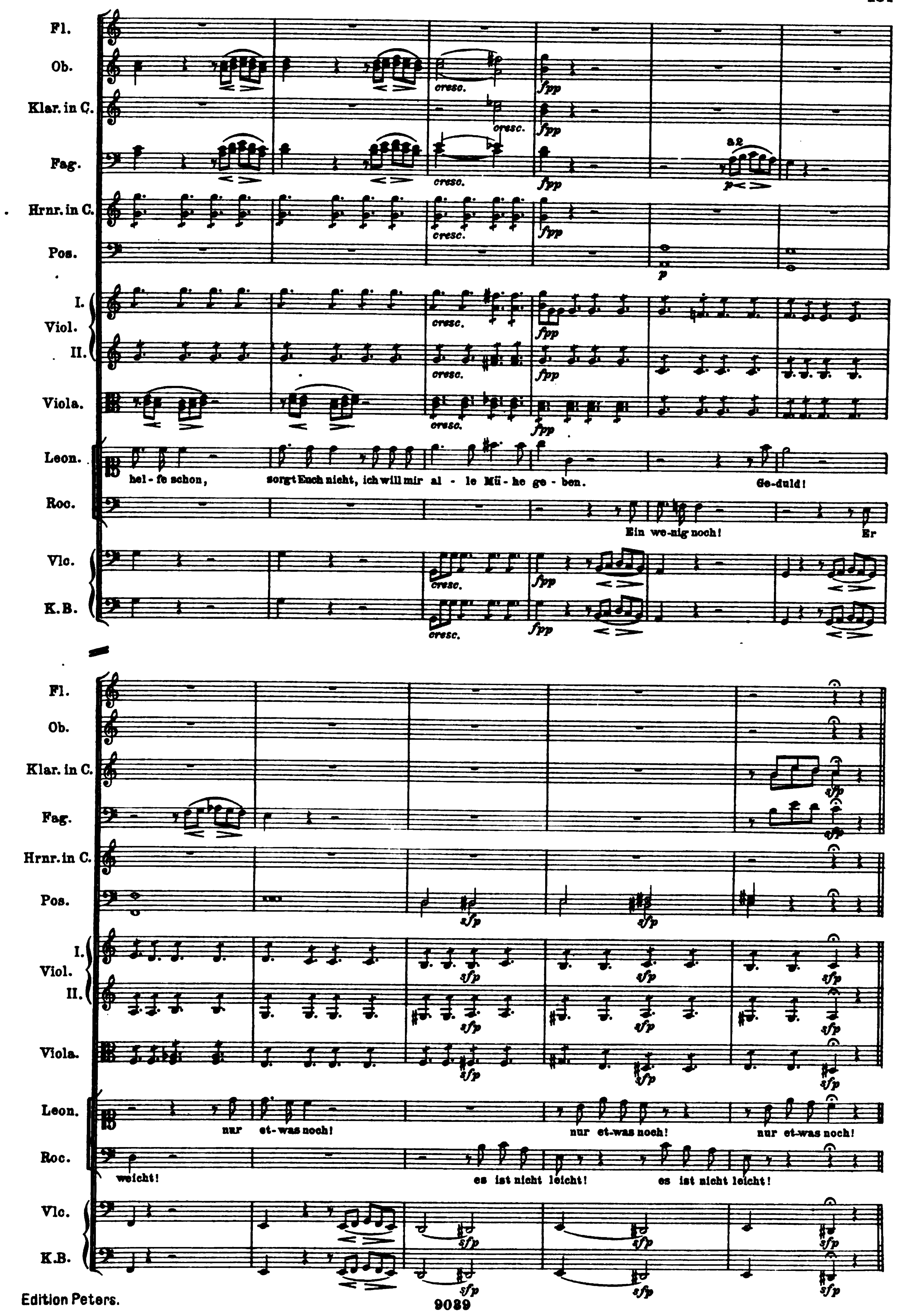
Beethoven.




Fl.
Ob.
Klar. in C.
Fag.
Hrnr. in C.
Pos.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Leon.
Roc.
Vlc.
K.B.
fp
sfp
decresc.
pp
(mit halblauter Stimme)
Nur hur-tig fort, nur frisch ge - gra - ben,
es währt nicht lang, er kommt her - ein, es währt nicht lang, es währt nicht lang er kommt her - ein.
(ebenfalls arbeitend)
Ihr sollt ja
pizz.
ohne Kontrafag.


Fl.
Ob.
Klar. in C.
Fag.
Hrnr. in C.
Pos.
I.
Viol.
II.
Viola.
Leon.
nicht zu kla - gen ha - ben, Ihr sollt ge - wiß zu-frie - den sein.
Roc.
Nur hur-tig fort, nur frisch ge-
Vlc.
arco
K.B.
arco
mit Kontrafag.
Fl.
Ob.
Klar. in C.
cresc.
sf p
Fag.
cresc.
Hrnr. in C.
cresc.
Pos.
cresc.
I.
Viol.
II.
cresc.
Viola.
cresc.
Leon.
Ihr sollt ja nicht zu kla - gen ha - ben, Ihr sollt ge -
Roc.
gra - ben, es währt nicht lang, er kommt her-ein.
Vlc.
pizz.
cresc.
K.B.
pizz.
cresc.
ohne Kontraf.
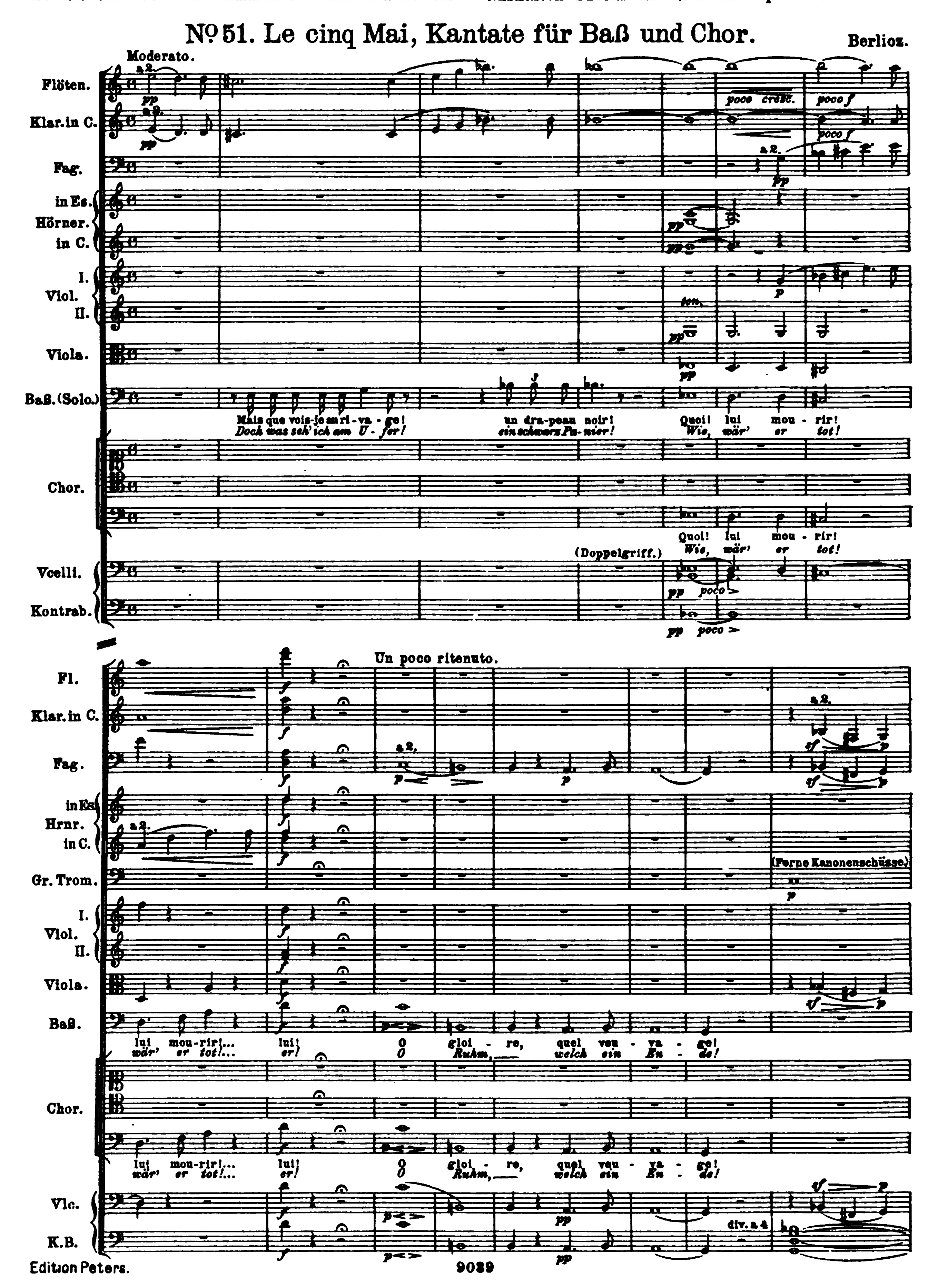

Fl.
Ob.
Klar. in C.
Fag.
Hrnr. in C.
Pos.
pp
I.
Viol.
II.
Viola.
Leon.
wiß zu-frie-den sein.
(einen großen Stein hebend)
Roc.
Komm hilf, komm hilf doch die-sen Stein mir
Vlc.
arco
K.B.
arco
mit Kontrafag.
Fl.
Ob.
cresc.
fp
Klar. in C.
Fag.
cresc.
fp
Hrnr. in C.
cresc.
fp
Pos.
cresc.
fp
I.
Viol.
II.
cresc.
fp
Viola.
cresc.
fp
(hilft heben)
Leon.
Ich
Roc.
he-ben, hab acht! hab acht! er hat Ge-wicht!
Vlc.
cresc.
fp
K.B.
cresc.
fp
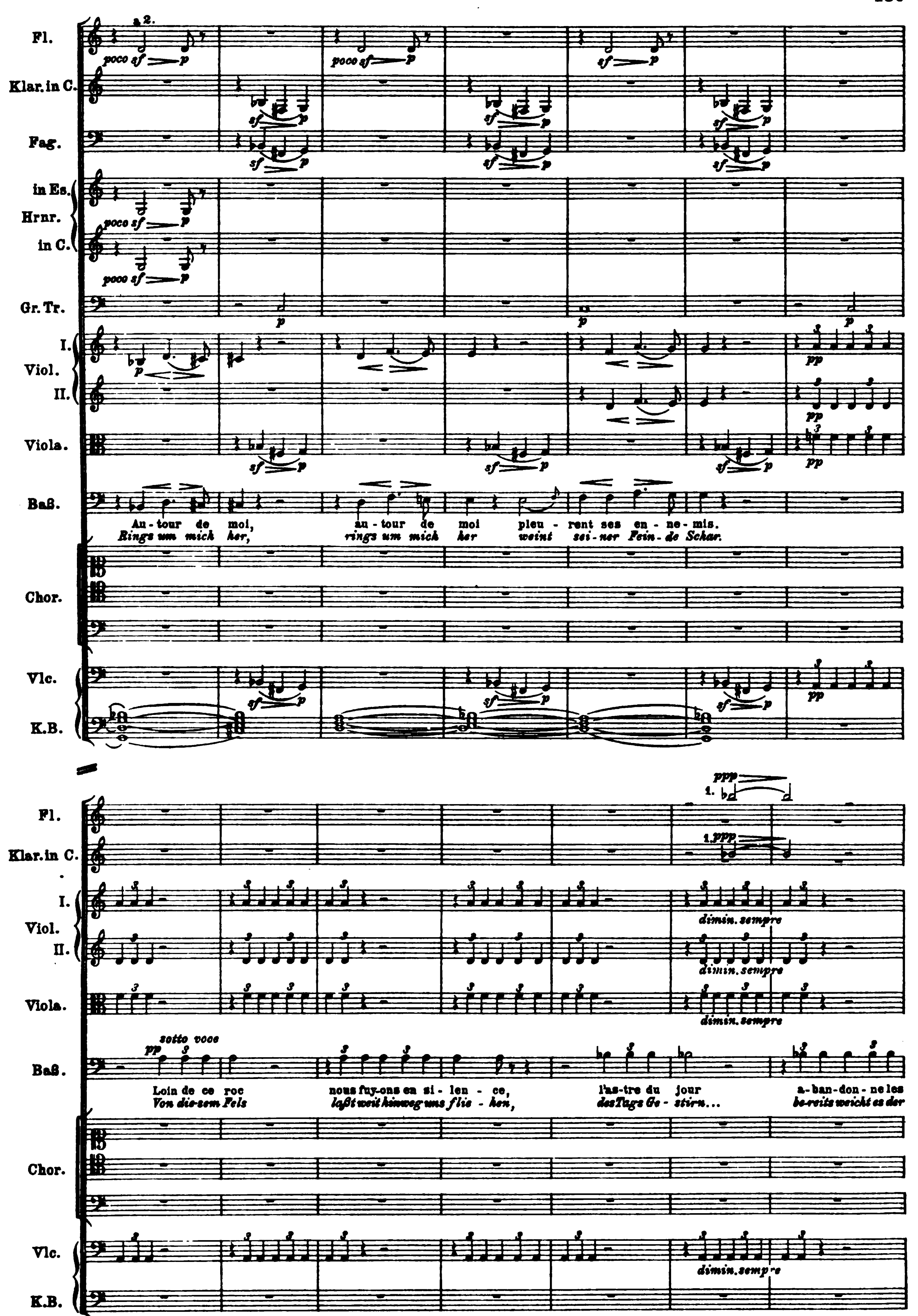

Fl.
Ob.
Klar. in C.
Fag.
Hrnr. in C.
Pos.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Leon.
Roc.
Vlc.
K.B.
cresc.
fpp
a2
p
sfp
hel- fe schon, sorgt Euch nicht, ich will mir al - le Mü - he ge - ben.
Ge-duld!
Ein we-nig noch!
Er
weicht!
nur et-was noch!
nur et-was noch!
nur et-was noch!
es ist nicht leicht!
es ist nicht leicht!
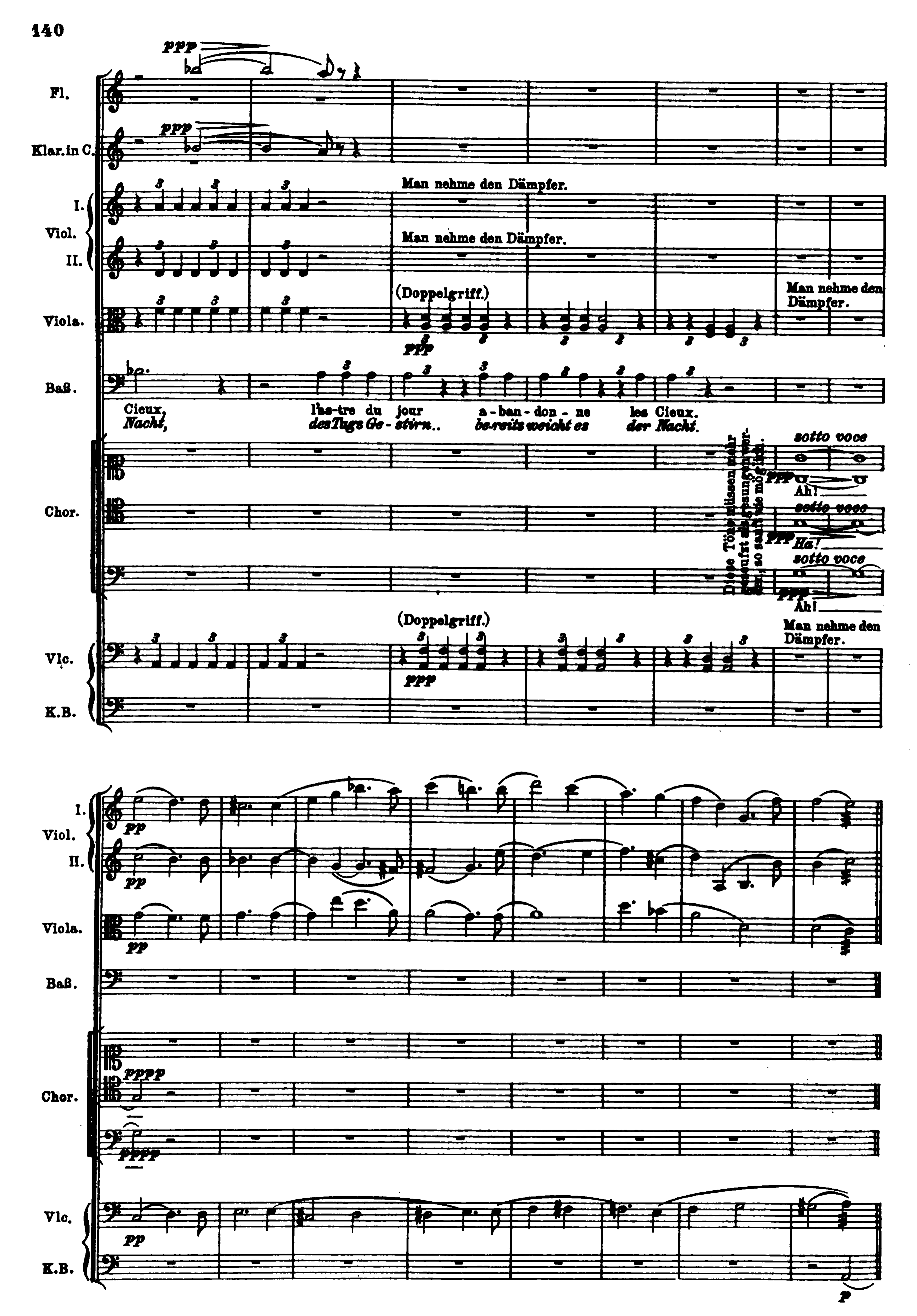
Um ein trauervolles Schweigen auszudrücken, habe ich in einer Kantate den Versuch gemacht, die Kontrabässe in vier Stimmen zu teilen und sie auf diese Weise unter einem Decrescendo des ganzen übrigen Orchesters lange Akkorde im Pianissimo aushalten zu lassen. (Partiturbeispiel 51.)

Nº 51. Le cinq Mai, Kantate für Baß und Chor.

Berlioz.




Fl.
Klar. in C.
Fag.
in Es.
Hrnr.
in C.
Gr. Tr.
Viol.
Viola.
Baß.
An-tour de moi, au-tour de moi pleu-rent ses en-ne-mis.
Rings um mich her, rings um mich her weint sei-ner Fein-de Schar.
Chor.
Vlc.
K.B.
poco sf
dimin. sempre
sotto voce
Loin de ce roc nous fuy-ons en si-len-ce, l'as-tre du jour a-ban-don-ne les
Von die-sem Fels laßt weit hinweg uns flie-hen, des Tages Ge-stirn... be-reits weicht es der
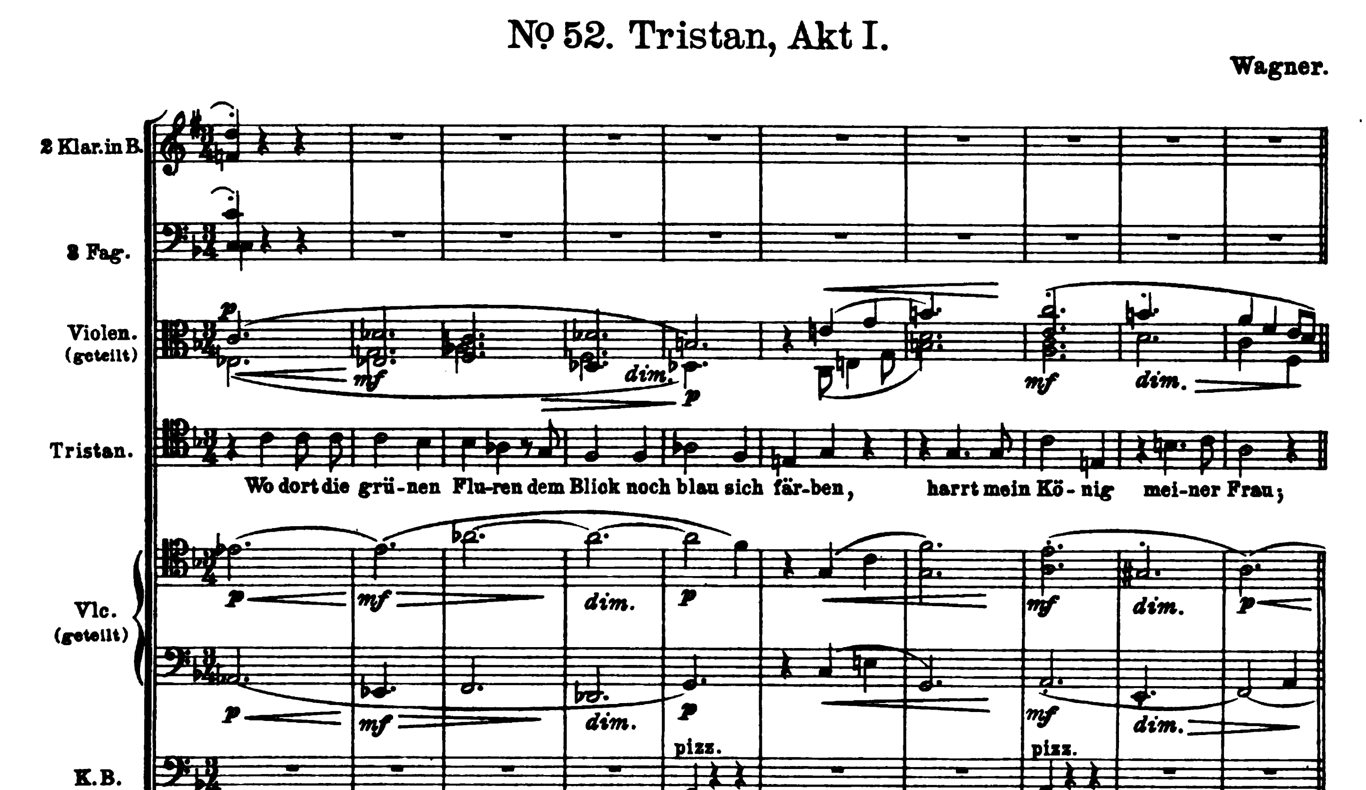

Fl.
Klar. in C.
Viol. I. II.
Viola.
Baß.
Chor.
Vlc.
K.B.
ppp
Man nehme den Dämpfer.
Man nehme den Dämpfer.
(Doppelgriff.)
Man nehme den Dämpfer.
Cieux, l'as-tre du jour a-ban-don-ne les Cieux.
Nacht, des Tags Ge-stirn.. bereits weicht es der Nacht.
Diese Töne müssen mehr gehaucht als gesungen werden, so sanft wie möglich.
sotto voce
Ah!
Ha!
Man nehme den Dämpfer.
pp
pppp
p

Das Pizzikato der Kontrabässe, stark sowohl wie schwach, ist von guter Klangfülle, wenn man es nicht gerade bei sehr hohen Tönen anwendet; aber es ändert je nach den Harmonien, denen es zur Unterlage dient, den Charakter. So wirkt das berühmte Pizzikato-A in der Freischütz-Ouvertüre nur durch den Widerhall des verminderten Septimenakkordes (fis-a-c-es), der dadurch, auf schlechtem Taktteile, in die erste Umkehrung gestellt wird, so drohungsvoll und höllenbang. Als Dur-Tonika oder Dominante, halbstark wie im vorliegenden Falle angeschlagen, würde dies A nichts Fremdartiges mehr an sich haben. Siehe Freischütz-Partitur. (Etition Peters Nº 1000.)

Man vergleiche ferner:

Nº 52. Tristan, Akt I.

Wagner.
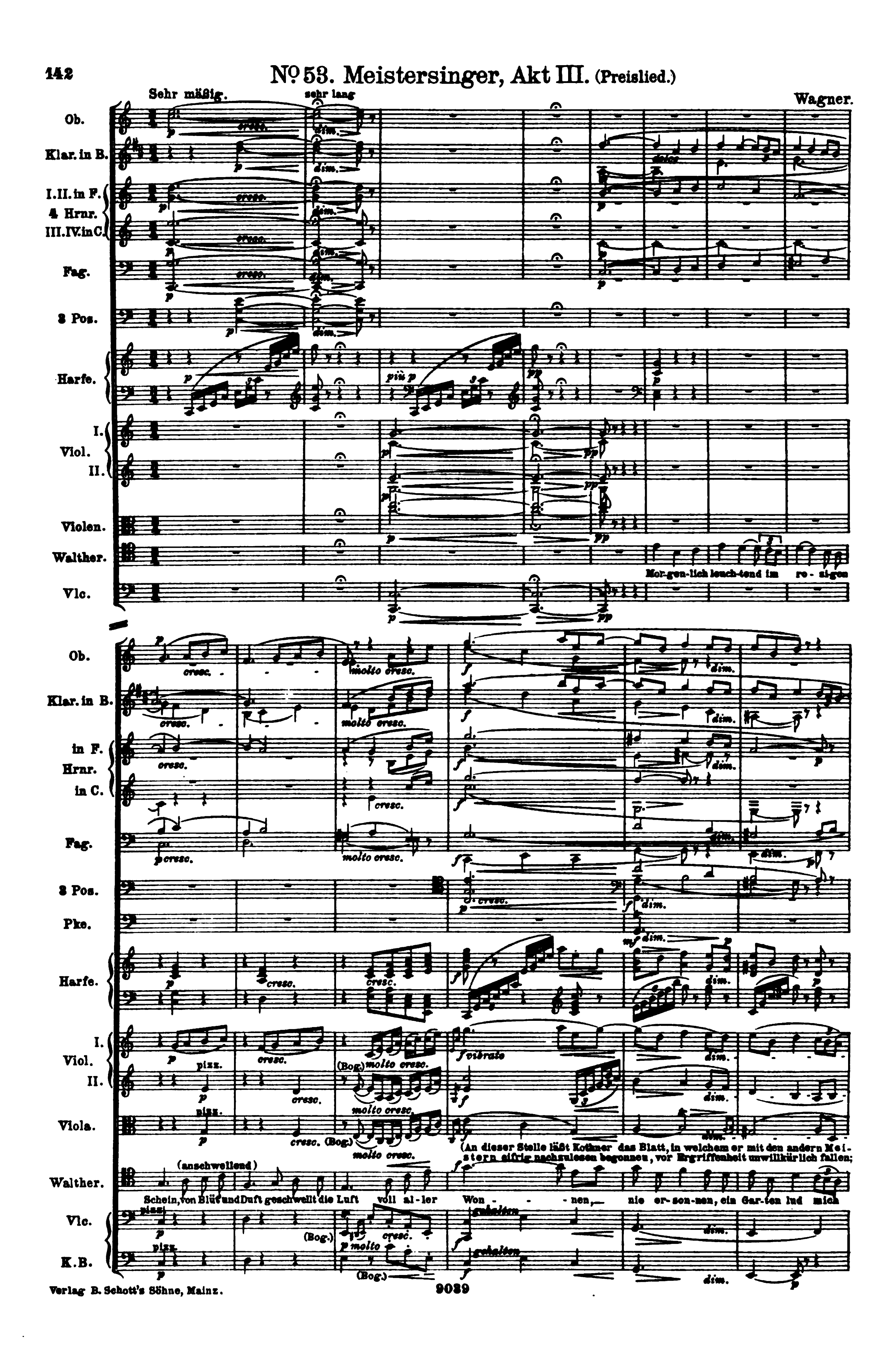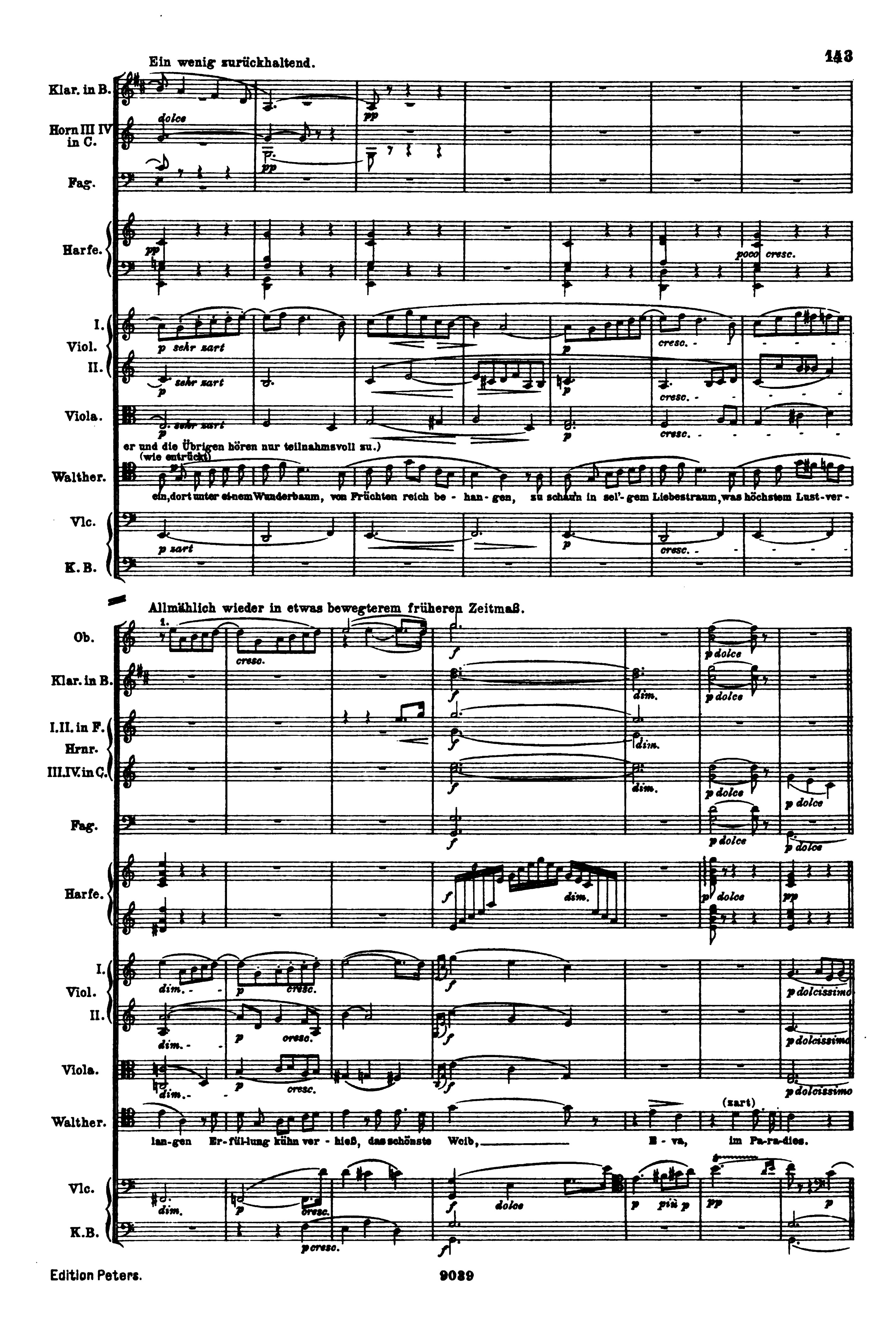


Bei dieser Stelle ruft in mir das Pizzikato-G der Kontrabässe zu dem Nonenakkord stets eine Farbenempfindung hervor. — — — — — — — — — — — — — —

Wenn ich mir vergönnen darf über die so sehr schwierige Behandlung des Streichkörpers — der so oft ein ganz merkwürdig widerspenstiges Instrument in der Hand des Stümpers wird — einige Winke zu geben, so möchte ich außer den in Stil und Technik mustergiltigen Streichquartetten Mozarts die Partituren Rich. Wagners insbesondere auf ihre Streichquintett-Polyphonie hin zum Studium empfehlen. Das Siegfried-Idyll mit seiner herrlichen Linienführung und die vom Tremolo fast gereinigten Tristan und Meistersinger sind auf jeder Seite für sich schon ein wahres Kompendium für die Kunst, den Streichkörper zur vollen Klangentfaltung zu bringen. Ein hervorragendes Beispiel in Bezug auf polyphone Führung und Verwendung der weiten Lage — die ein reiches Mitklingen der Obertöne gestattet — sind von dem in diesem Punkte überhaupt mustergiltigen Preisliede die Takte, wo Walther singt: „Dort unter einem Wunderbaum, von Früchten reich behangen, zu schau'n in seligem Liebestraum, was höchstem Lustverlangen Erfüllung kühn verhieß, das schönste Weib". (Partiturbeispiel 53.)

No 53. Meistersinger, Akt III. (Preislied.)

Wagner.
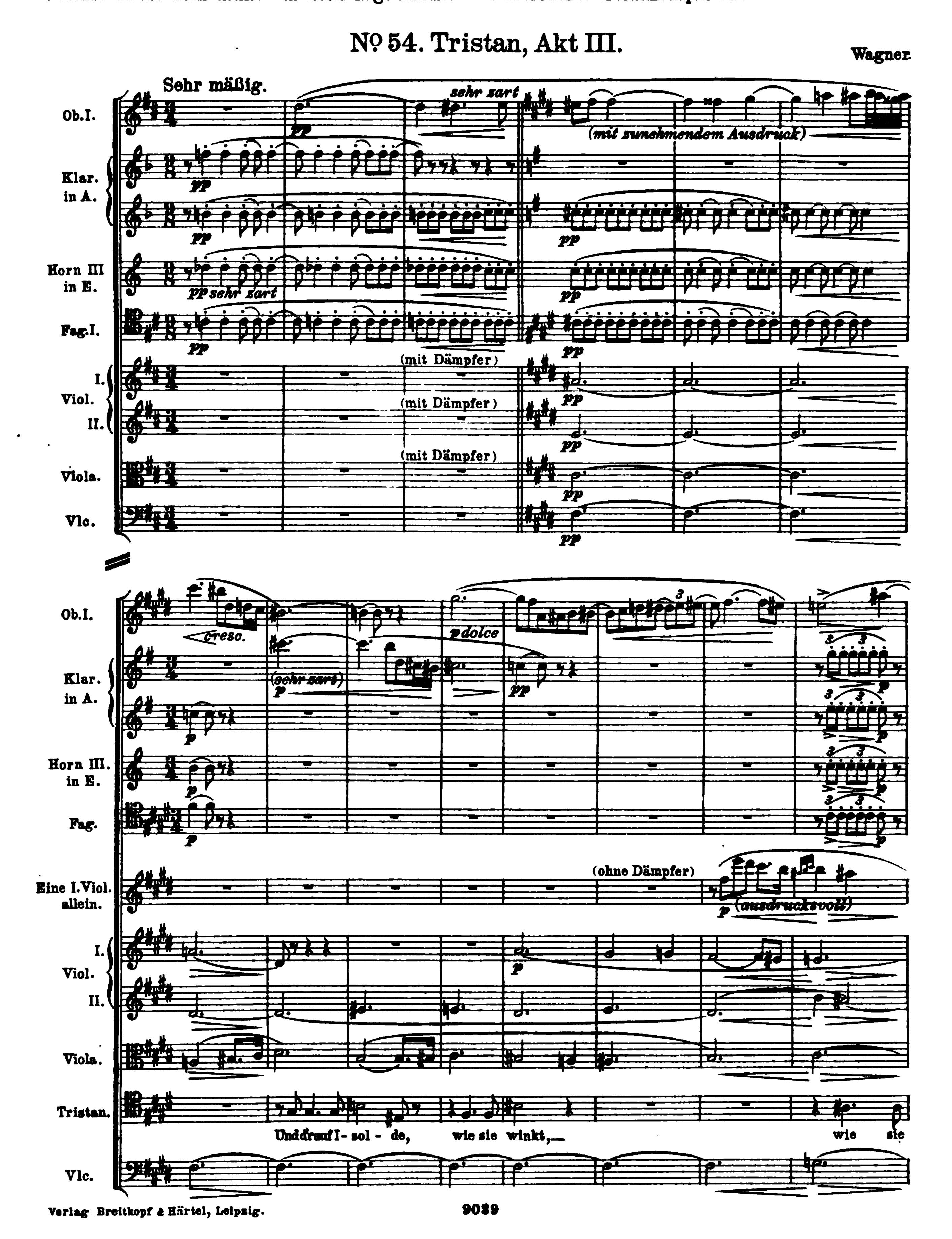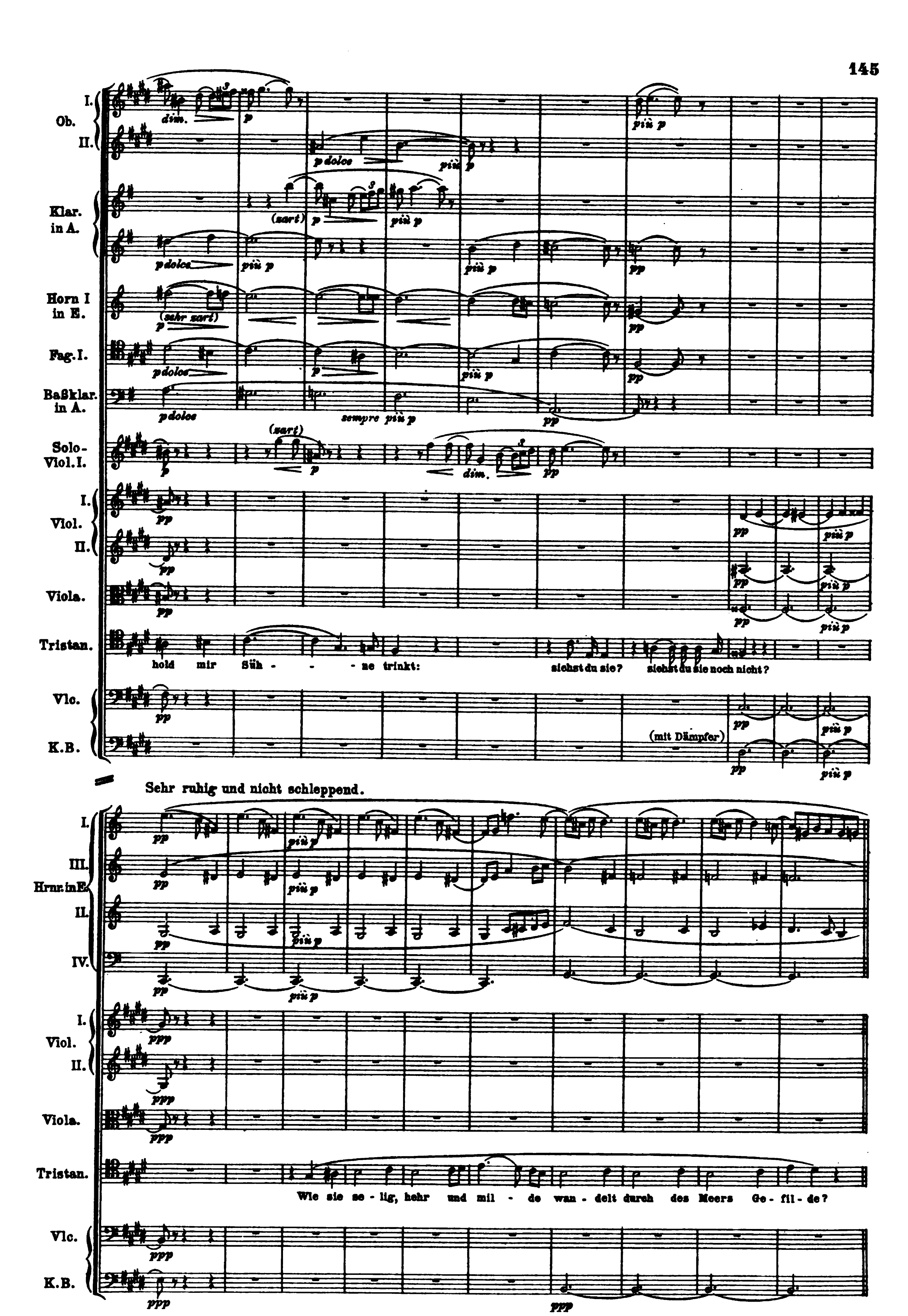



Ein wenig zurückhaltend.
Klar. in B.
Horn III IV in C.
Fag.
Harfe.
I. Viol. II.
Viola.
er und die Übrigen hören nur teilnahmsvoll zu.)
(wie entrückt)
Walther.
ein, dort unter einem Wunderbaum, von Früchten reich be - han - gen, zu schaun in sel'-gem Liebestraum, was höchstem Lust-ver -
Vlc.
K. B.
Allmählich wieder in etwas bewegterem früheren Zeitmaß.
Ob.
Klar. in B.
I.II. in F. Hrnr. III.IV. in C.
Fag.
Harfe.
I. Viol. II.
Viola.
Walther.
(zart)
lan-gen Er-fül-lung kühn ver - hieß, das schönste Weib, E - va, im Pa-ra-dies.
Vlc.
K.B.

Welche Instrumentalgruppe könnte an der als geniale Eingebung so einzigen Stelle besser den Eindruck tiefster, innerer Versunkenheit hervorbringen, als das bei Tristans Worten „Siehst du sie, siehst du sie noch nicht?“ in tiefer Lage sammetweich eintretende Streichquintett, das anscheinend bewegungslos und doch so geheimnißvoll schwingend und leise vibrierend den sehnsuchtsvoll sterbenden Tristan in eine schönere Traumwelt hinüberführt! (Partiturbeispiel 54.)

Nº 54. Tristan, Akt III.

Wagner.




Ob. I. II.
Klar. in A.
Horn I in E.
Fag. I.
Baßklar. in A.
Solo-Viol. I.
Viol. I. II.
Viola.
Tristan.
Vlc.
K.B.
dim.
p dolce
più p
(zart)
(sehr zart)
sempre più p
pp
hold mir Süh - - ne trinkt:
siehst du sie?
siehst du sie noch nicht?
(mit Dämpfer)
Sehr ruhig und nicht schleppend.
Hrn. in E. I. III. II. IV.
ppp
Wie sie se - lig, hehr und mil - de wan - delt durch des Meers Ge - fil - de?

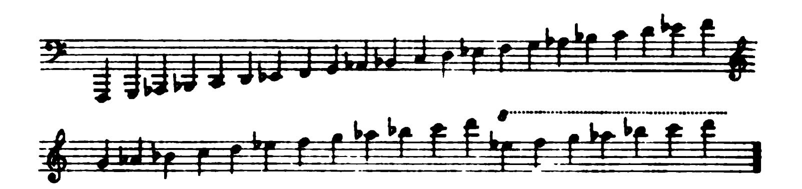
Die Dämpfer kommen bei den Kontrabässen zwar ebensowie bei den übrigen Streichinstrumenten zur Anwendung, doch ist die damit erzielte Wirkung nicht eben charakteristisch; sie verringern den Klanggehalt der Kontrabässe nur ein wenig und machen ihn düsterer und matter.

Ein piemontesischer Künstler, Mr. Langlois, der sich vor ungefähr fünfzehn Jahren in Paris hören ließ, erzielte auf dem Kontrabaß (mit Bogen), indem er die hohe Saite, statt sie auf das Griffbret aufzudrücken, zwischen den Daumen und Zeigefinger der linken Hand festklemmte und so bis nahe an den Steg heranrückte, sehr eigentümliche hohe Töne, Töne von unglaublicher Kraft. Wäre man genötigt, im Orchester das heftige Aufschreien einer weiblichen Stimme wiederzugeben, kein anderes Instrument als die Kontrabässe, auf diese Art behandelt, würde hierzu besser befähigt sein. Ich bezweifle, daß unseren Künstlern die Mechanik des Herrn Langlois betreffs der hohen Töne bekannt ist, sie würden sich aber leicht und in kurzer Zeit damit vertraut machen können.

Instrumente, deren Saiten gezupft werden.

Die Harfe.

Dieses Instrument ist seinem Wesen nach antichromatisch, das heißt: die Folgen in halben Tönen stehen ihm nicht eigentlich zu Gebote. Warum dies so ist, soll zunächst erörtert werden. Der Umfang der Harfe betrug ehemals nur fünf Oktaven und eine Sexte:



Wie man sieht, gehört diese Tonleiter der Tonart Es-dur an; in ihr waren in der Tat auch alle Harfen gestimmt, bis der geschickte Instrumentenmacher Erard einen Mechanismus ersann, der den Mißlichkeiten dieses Systems abhalf; er schlug hierbei die Stimmung der Harfe in Ces vor, eine Einrichtung, die heutzutage fast alle Harfenspieler angenommen haben.

Die chromatischen Zwischentöne lassen sich auf der alten Harfe nur vermittelst sieben Pedalen erlangen, welche der Spieler mit dem Fuße bewegen und je eins nach dem andern feststellen kann; ein jedes dieser Pedale erhöht die Note, auf welche der betreffende Mechanismus Bezug hat, der ganzen Ausdehnung der Tonleiter nach, also nicht bloß einzeln für sich, um einen halben Ton. Demnach kann z.B. das Fis-Pedal nicht ein F erhöhen, ohne zu gleicher Zeit nicht auch alle anderen F in der ganzen Tonreihe mit zu erhöhen. Daraus ergibt sich zunächst, daß jede chromatische Tonleiter (abgesehen von solchen in besonders langsamer Bewegung), jede Folge von Akkorden, welche chromatische Fortschreitungen bedingen oder nichtverwandten Tonarten angehören, — daß ferner zum größten Teil auch Verzierungen, welche aus chromatisch versetzten Vorschlägen oder mehreren dergleichen kleinen Noten bestehen, unausführbar oder, bei Ausnahmefällen, doch übertrieben schwer und von häßlicher Wirkung sind. Vollständig unmöglich auf der Harfe in Es sind drei große Septimen- und drei kleine Nonenakkorde, weshalb man dieselben aus der harmonischen Vorratskammer für immer verbannen muß; es sind folgende:
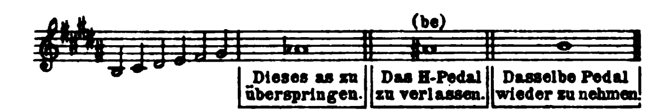


und man wird leicht daraus ersehen, daß alle Akkorde in denen zu gleicher Zeit Ces und B vorkommen, nicht möglich sind, weil (wenn die Harfe in Es gestimmt ist und die Pedale jede Saite nur um einen halben Ton erhöhen) man Ces nur durch Anwendung des H-Pedals hervorbringen kann, welches seinerseits sofort alle B der Tonleiter unmöglich macht. Ganz ebenso verhält es sich mit Des, welches durch Erhöhung des natürlichen C entsteht, wie auch mit Ges, das aus Erhöhung des F hervorgeht.

Da die Pedale der Harfe in Es in ihrer Gesammtheit nur die drei durch ♭ erniedrigten Töne (b, es, as) in ihren natürlichen Stand zurückversetzen, vier andere Töne (f, c, g, d) aber nur erhöhen können, so folgt daraus, daß diese Harfe nur in acht Tonarten spielbar ist, nämlich in Es, B, F, C, G, D, A, E.

Die übrigen vier Tonarten (As, Des, Ges, Ces) können nur durch enharmonische Verwechselungen, indem man eins oder mehrere Pedale nimmt und sogleich wieder verläßt, erlangt werden. In As-dur z.B. ist des nichts anderes als das enharmonische cis; der Spieler muß also das Cis-Pedal alsbald, nachdem er es genommen, wieder verlassen, damit er das natürliche c, die große Terz der eben herrschenden Tonart, frei behält; außerdem muß er, diatonisch aufwärts gehend, eine Saite (d) überspringen, was so unbequem ist, daß man dergleichen Tonleitern nahezu als unausführbar betrachten kann:



Noch größer werden diese Übelstände und Schwierigkeiten in Des-und Ges-dur, Tonarten, denen, mit Ausnahme einiger Akkorde, fast gar nicht beizukommen ist. Übrigens bietet Ges-dur sowohl wie Ces-dur noch eine neue Schwierigkeit dadurch, daß bei ihren Tonleitern der Spieler teilweise zu einer völligen Transposition genötigt wird, indem er die Saite Fis anschlagen muß, wenn das Auge die Note ges vor sich hat, — die Saite H, für die Note ces, — die Saite Cis, für die Note des. Allerdings wird die Tonart Ces-dur etwas zugänglicher, wenn man sie in ihrer andern Gestalt, als H-dur schreibt; da aber hierbei alle Pedale zu nehmen sind, so hat man beim Spiel der Tonleiter doch immer, wie bei As-dur, die abschreckende Schwierigkeit zu überwinden, daß man eine Saite überspringen und das eine Pedal verlassen, sogleich aber auch wieder nehmen muß, weil Leitton (enharmonisch) und Tonika auf ein und derselben Saite befindlich sind.

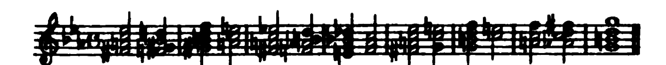


Aus dem folgenden Beispiel ist ersichtlich, daß man, um eine chromatische Tonleiter von zwei Oktaven Umfang, wie diese:
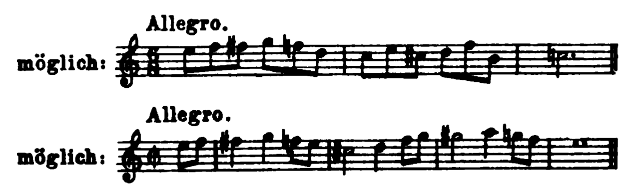


auszuführen, genötigt ist, sehr schnell fünf Pedale nach einander für die erste Oktave allein in Bewegung zu setzen, sie alle ebenso pünktlich wieder zu verlassen, damit die durch sie erhöhten Noten in ihren ursprünglichen Stand zurückversetzt und so für die höhere Oktave wieder verfügbar werden, und endlich sie noch einmal in derselben Weise zu benutzen, wie bei der ersten Oktave. Eine derartige Tonleiter ist demnach, selbst in sehr mäßiger Bewegung, für alle Harfen unmöglich.

Handelt es sich um eine Folge von Akkorden welche unverwandten Tonarten angehören, so fällt die Unmöglichkeit noch mehr in die Augen, da man in diesem Falle gleichzeitig mit mehreren Pedalen auf diese Weise verfahren, also mehrere auf einmal nehmen und wieder verlassen müßte:



Gewisse Vorschläge und Verzierungen, welche chromatische Folgen enthalten, können allerdings wohl oder übel zu Gehör gebracht werden; die meisten von ihnen sind jedoch wie bereits erwähnt, kaum ausführbar, und diejenigen, die man als Ausnahmen gelten lassen kann, bleiben immerhin von ziemlich schlechter Wirkung, da die Bewegung des erst zu nehmenden und im gleichen Augenblick wieder zu verlassenden Pedals auf die Klangschwingungen der Saite einen nachteiligen Einfluß ausübt. So ist z. B. das Folgende:



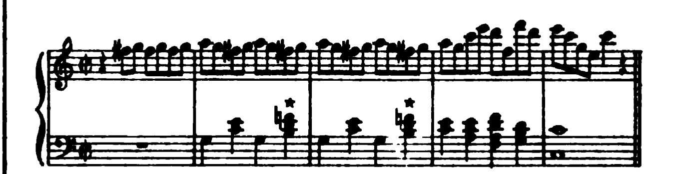


Figuren dagegen wie die nächsten, und ähnliche Stellen, die in kurzen Zwischenräumen und bei lebhafter Bewegung mehrere Halbtöne in sich schließen, sind beinahe unmöglich.

Allegro.

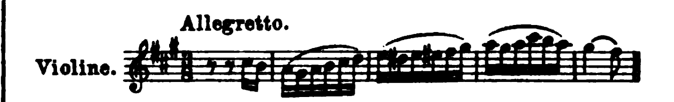
Noch ist zu erwähnen, daß man die Harfe, da sie mit beiden Händen gespielt wird, auch auf zwei Systemen notiert. Das untere Notensystem bekommt gewöhnlich den Baß-, das das obere den Violinschlüssel; steigen aber die unteren Noten in die Höhe oder die oberen Noten in die Tiefe, dann kann jeder der beiden Schlüssel auch bei beiden Systemen zugleich zur Anwendung kommen.

Durch diese Anordnung wird die Zahl der unausführbaren Passagen für die Harfe in Es noch vermehrt, weil eine Stelle für die rechte Hand wohl leicht sein, doch aber dann unmöglich werden kann, wenn die linke Hand in der Begleitung gewisse Noten hören lassen soll, die in der Melodie durch ein Pedal chromatisch verändert sind, während die Harmonie dieselben unverändert gebraucht. z. B.



Die beiden mit * bezeichneten Akkorde sind nicht spielbar, weil sie ein natürliches f enthalten, das in der Oberstimme erhöht worden ist. In solchen Fällen muß man also in einer oder der andern Stimme diejenige Note, welche sich in solcher Doppelgestalt zeigt, unterdrücken. Im vorliegenden Beispiel ist es besser, man läßt den Akkord der linken Hand unvollständig und verzichtet auf das natürliche f.

Soll eine Melodie, die vorher von anderen Instrumenten bereits vorgetragen worden ist, von der Harfe wiedergegeben werden, so muß man sie, falls sie unmögliche oder auch nur gefährliche chromatische Stellen enthält, geschickt abändern, indem man einen oder mehrere der alterierten Töne durch andere, der Harmonie entnommene, ersetzt. Anstatt also der Harfe die folgende Melodie so zu geben, wie sie vorher die Violinen vorgetragen haben:
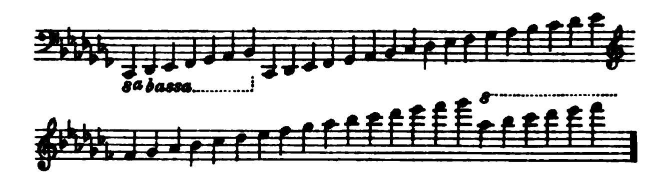


glaubte der Verfasser sie für die Harfe auf diese Weise:



notieren zu müssen. Die Natur der Mechanik der Harfe erheischte dieses Opfer der vier sich folgenden Halbtöne im dritten Takte.

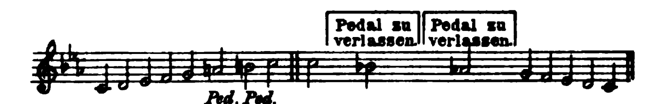
Alle diese bis hierher erwähnten, schwer ins Gewicht fallenden Mißlichkeiten veranlaßten vor einigen Jahren Herrn Erard, einen andern Mechanismus zu erdenken, nach welchem die Harfen: **Doppel-Pedalharfen** oder Harfen mit doppelter Verrückung (à double mouvement) genannt werden. Worin dieser Mechanismus besteht, und wie er der Harfe gestattet, wenn auch nicht chromatische Fortschreitungen zu machen, so doch wenigstens in allen Tonarten zu spielen und alle Akkorde anzuschlagen oder zu arpeggieren, soll im Folgenden erläutert werden.

Die Doppel-Pedalharfe ist in Ces gestimmt, ihr Umfang beträgt sechs Oktaven und ein Quarte.



Die sieben Pedale, mit denen sie versehen ist, sind so eingerichtet, daß der Spieler mittelst eines jeden derselben nach Belieben die betreffenden Saiten sowohl um einen **ganzen** Ton als auch nur um einen **halben** Ton erhöhen kann. Nimmt man nach und nach die sieben Pedale für den **halben** Ton, so wird die Harfe in Ces in die Tonarten Ges, Des, As, Es, B, F und C umgestimmt und darin festgestellt; erhöht man hierauf jede Saite um den andern Halbton mittelst der **zweiten** Verrückung der Pedale, so werden dadurch die sieben Noten der natürlichen Tonleiter in fis, cis, gis, dis, ais, eis und his umgewandelt, wodurch dann die Harfe die Tonarten G, D, A, E, H, Fis und Cis erhält.

Somit sind nun der Harfe alle Tonarten zugänglich. Die Molltonleitern aber lassen sich nur dann feststellen, wenn man sie aufwärts so wie abwärts gehend behandelt, ohne auf die übliche Abänderung betreffs der sechsten und siebenten Stufe Rücksicht zu nehmen; im entgegengesetzten Falle müßte man noch zwei Pedale nehmen und wieder verlassen.
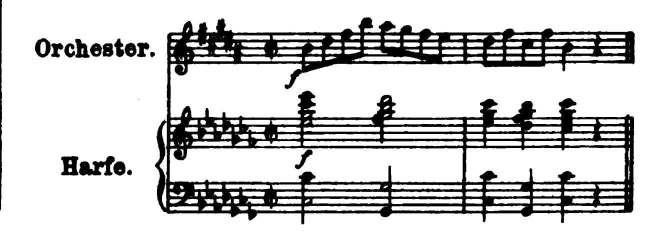


Behält man die übermäßige Sekunde zwischen der sechsten und siebenten Stufe in beiden Richtungen der Molltonleiter bei, so kann dieselbe gleichfalls festgestellt werden, und die zufällig bedingte Anwendung der Pedale ist nicht nötig, – ein Vorteil, beträchtlich genug, um diese Tonleiter zu bevorzugen:



Was die sechs der Harfe in Es **versagten** Akkorde anbelangt, so werden wir sehen, daß die doppelte Verrückung sie möglich macht. Der Akkord: ist sehr leicht ausführbar, da seine vier Noten in der Tonleiter der Harfe in Ces vorhanden sind. Der folgende: erfordert nur die Anwendung der beiden Pedale für die Halbtöne (d, f); ebenso braucht auch dieser: nur zwei (f, c). Der Akkord: bedingt drei Pedale (c, e, g) dagegen: nur eins (f), und der letzte: wieder drei (f, a, c). Alles das ist ohne Schwierigkeit auszuführen.
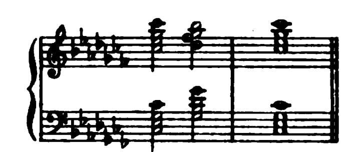
Selbst der Akkord, welcher zu gleicher Zeit das natürliche und das erniedrigte c darzustellen scheint, ist ausführbar: . Das doppelt erniedrigte d (oder natürliche c) erhält man mittelst des Pedals, welches ces um einen halben Ton erhöht, und ces ist durch das Pedal zu erzielen, welches das b um einen halben Ton erhöht; das doppelt erniedrigte a entsteht aus dem um einen halben Ton erhöhten ges; das fes endlich bedarf gar keines Pedals, da es in der Tonleiter der Harfe in Ces als Normalton enthalten ist. Dieser Akkord, geschrieben wie oben, würde demnach unter dieser seltsamen Form: ausgeführt werden, woraus sich ergibt, daß er besser in C-dur in dieser Gestalt: zu notieren wäre. Überhaupt wäre es besser, wenn man die Doppel-Pedalharfen in einem Orchestersatze, der für die übrigen Instrumente in H-dur notiert ist, zu verwenden hätte, der Klangfülle und der bequemen Ausführung wegen, die Harfen in ihre Normaltonart Ces umzuschreiben:



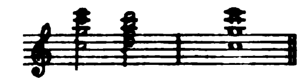
Die Komponisten müssen bei Aussetzung der Harfenstimme Sorge tragen, daß der Spieler einige Zeit im Voraus auf die Veränderungen, welche er bezüglich der Pedale vorzunehmen hat, aufmerksam werde, indem sie z.B. einige Takte vor Eintritt der betreffenden Modulation die Worte hinsetzen: „Gis vorzubereiten", „Pedal für C zu nehmen" u.s.w.

Nachdem wir die Natur der Harfe hinlänglich erklärt haben, sprechen wir jetzt von ihrem Fingersatz, den viele Komponisten irrigerweise mit dem Fingersatze des Pianoforte, der jenem doch keineswegs gleich ist, verwechseln.

Man kann mit jeder Hand Akkorde zu vier Noten anschlagen, wenn die beiden äußersten Noten den Umfang einer Oktave nicht überschreiten:



Auch sind vermöge der großen Spannfähigkeit zwischen Daumen und kleinem Finger Dezimen zu erreichen und demzufolge Akkorde, wie die folgenden, spielbar:



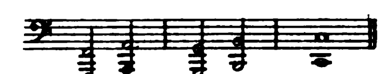
Indes ist eine solche Lage weniger bequem und weniger natürlich, also auch weniger klangvoll, weil kein einziger Finger die Saite hierbei mit derselben Kraft wie bei gewöhnlicher Lage erfassen kann.

Akkorde in der äußersten Tiefe des Instrumentes sind, wie beiläufig erwähnt sei, ohne Klangfülle und erzeugen verworrene Harmonien; z.B.
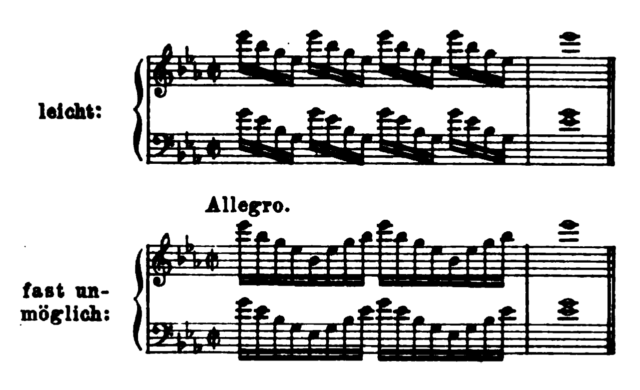


Man muß sie daher vermeiden.

Diese tiefen Töne eignen sich nur zur Verdoppelung eines Baßganges in der unteren Oktave:
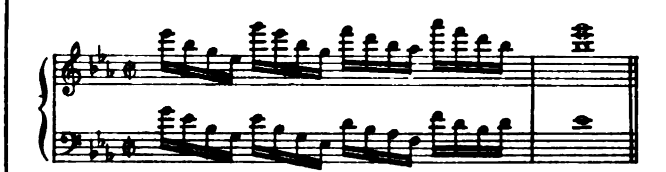


Die Töne eines Akkordes nach einander folgend zu spielen, gleichviel ob in aufwärts oder abwärts gehender Richtung, liegt recht eigentlich in der Natur der Harfe; nach dem italienischen Namen derselben (Arpa) bezeichnet man ja diese Akkordfigurationen mit dem Namen Arpeggien. Im allgemeinen und zumal bei lebhafter Bewegung dürfen auch sie den Umfang einer Oktave nicht überschreiten, da sonst eine Veränderung der Handlage nötig wird, was bedeutende Schwierigkeiten verursacht.
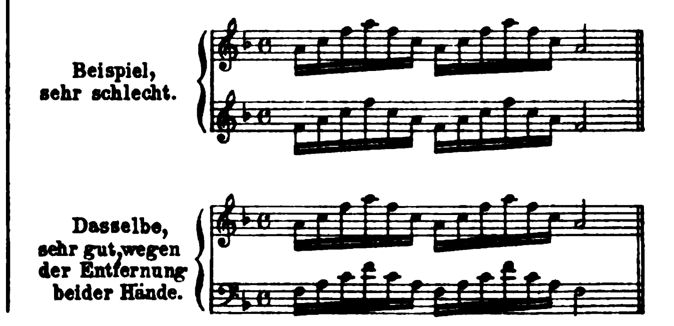


Über den Umfang der Oktave hinausgehen darf eine Note nur beim Abschluß einer Stelle:



Auch das folgende Beispiel ist sehr leicht, weil die Veränderung der Handlage in der Richtung von der Tiefe nach der Höhe zu geschieht, – und zur Ausführung der kleine Finger, der hierbei kaum verwendbar wäre, nicht benutzt wird – und weil ferner auch der vierte Finger nicht genötigt ist, zwei Noten hinter einander zu spielen.

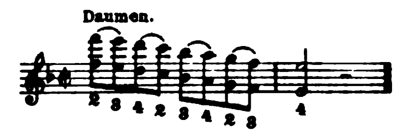


Im allgemeinen muß man darauf bedacht sein, die beiden Hände nicht zu nahe an einander zu bringen, sondern sie eine Oktave oder wenigstens eine Sexte weit auseinander zu halten, sonst stören sie sich gegenseitig. Wenn ferner beide Hände einen Akkord in Terzentfernung von einander arpeggieren, wenn also eine und dieselbe Saite von dem Finger der einen Hand in demselben Augenblick wieder erfaßt wird, wo der Finger der andern Hand sie eben verlassen hat, so ist unausbleibliche Folge, daß die Saite keine Zeit hat zu schwingen, und der Ton sofort nach seinem Entstehen wieder erstickt wird.

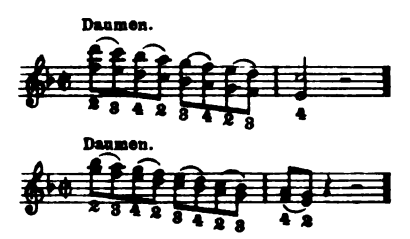


Alle Tonfolgen, bei welchen ein und derselbe Finger sprungweise von einer Saite zur andern übergehen muß, dürfen nur in sehr mäßigem Tempo geschrieben werden.

Will man eine schnelle Folge diatonischer Oktaven haben, so muß man sie im allgemeinen für beide Hände schreiben. Der gleiche Fall findet bei Sextengängen statt. Letztere sind zwar ebenso wie die Terztonleitern, auch für eine Hand allein ausführbar, jedoch nur in abwärts gehender Richtung, wobei der Daumen von einer zur andern der oberen Noten hinübergleitet, während die unteren Noten von den drei übrigen Fingern gespielt werden. Folgender Gang:



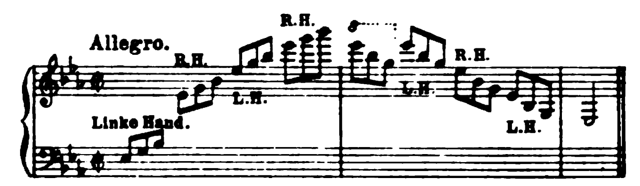
ist schwer wegen der Entfernung, die der Daumen mit den übrigen Fingern innezuhalten hat; die nächsten beiden sind weniger schwer:
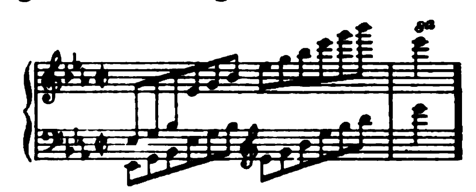


Was wir oben betreffs der Auseinanderhaltung beider Hände gesagt haben, erleidet bei diesen Terztonleitern insofern eine Ausnahme, als sie sich mit beiden Händen ausführen lassen; denn bei diatonischen Fortschreitungen kommt der Übelstand, daß der eine Finger gleich nach dem Anschlag des andern dieselbe Saite nehmen muß, viel weniger in Betracht, da hier der Saite, wegen der darauf folgenden diatonischen Zwischennote, etwas mehr Zeit gelassen wird, zu schwingen. Gleichwohl ist es immer besser, entweder solche Terzenfolgen zwei Harfen zu übertragen, indem man der einen Harfe die Oberstimme, der andern die Unterstimme gibt, oder, wenn man nur eine Harfe zur Verfügung hat und doch viel Ton haben will, daß man die Stimmen um eine Oktave auseinander legt und so lieber Dezimenfolgen schreibt; z.B.
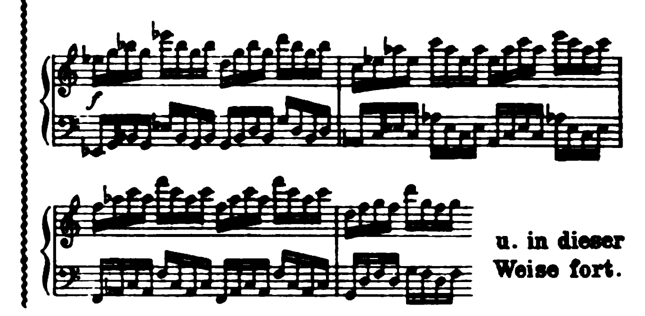


Will man, auf- oder absteigend, einen Arpeggiengang in schneller Bewegung hören lassen, welcher den Umfang einer Oktave überschreitet, dann muß man denselben, statt in zwei Stimmen in einer, geteilten, schreiben, so daß die eine Hand ein Bruchstück ausführt, während die andere Hand die Lage ändert und sich für das nächste Bruchstück vorbereitet, und so wechselweise weiter, wie aus folgender Notierung zu ersehen:



In Oktavenverdoppelung würde dieser Arpeggiengang unausführbar sein. Das nächste Beispiel ist in lebhafter Bewegung ebenfalls unausführbar, in langsamer aber möglich:
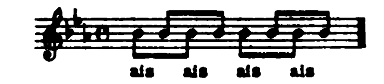


Im Tannhäuser (zweiter Akt) steht zu den Worten Tannhäusers „Zu Gottes Preis, in hoch erhab'ne Fernen u.s.w." eine Harfenstelle, die so gut wie unausführbar ist:



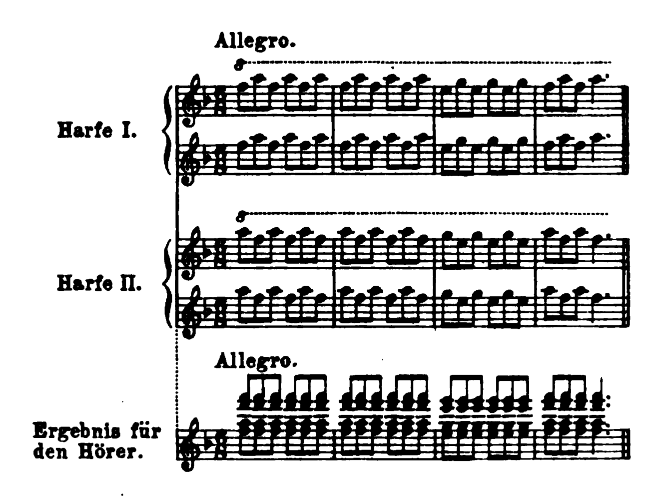
Der Triller läßt sich auf der Harfe machen, doch ist er nur in den höheren Regionen in seiner Wirkung erträglich. Das Hämmern (martellement) auf einer Note, bei den alten Harfen schwer und unangenehm wegen des zirpenden Geräusches, das der Zeigefinger gleich nach Anschlag des Daumens auf der Saite, deren Schwingungen unterbrechend, verursacht:



ist bei den neuen Harfen leicht und wohlklingend, da die doppelte Verrückung der Pedale gestattet, die Nachbarsaite von derjenigen, welche den hämmernden Ton wiedergibt, um einen ganzen Ton zu erhöhen und somit das Hämmern auf zwei Saiten im Einklange zu bewirken:
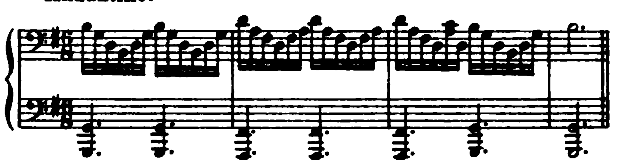


Außerdem kann man das zwei- oder vierstimmige Hämmern, das bisweilen im Orchester sehr gut verwendbar ist, dadurch erhalten, daß man zwei oder mehrere Harfen benutzt und ihnen Akkordfiguren gibt, die sich gegenseitig kreuzen (batteries croisees); diese bieten keine Schwierigkeiten und bringen genau die beabsichtigte Wirkung hervor.



Die Wirkung der Harfen wird (abgesehen von einem Vortrag in engerem Kreise, der auf die Nähe der Hörer berechnet ist) um so besser, je zahlreicher sie vorhanden sind. Die Töne, Akkorde oder Arpeggien sind dann von außerordentlichstem Glanze und überstrahlen Orchester und Gesang. Nichts entspricht in so hohem Maße unseren Vorstellungen von überirdischem Festgepränge, von religiöser Pracht und Herrlichkeit, als die Klänge einer geistvoll behandelten großen Anzahl von Harfen. Aber auch einzeln gebraucht oder in Gruppen zu zwei, drei oder vier, sind sie von sehr glücklicher Wirkung, sowohl wenn sie sich mit dem Orchester vereinigen, als wenn sie den Singstimmen oder Solo-Instrumenten zur Begleitung dienen. Es ist merkwürdig, daß von allen bekannten Klangfärbungen gerade diejenige der Hörner, der Posaunen und überhaupt der Blechinstrumente sich am besten mit der ihrigen vereinigt. Die tieferen Saiten, deren Ton (die weichen und dumpfen Saiten der äußersten Tiefe ausgenommen) so verschleiert, so geheimnisvoll, so schön ist, sind fast nie anders als zu Begleitungsbässen der linken Hand benutzt worden; mit Unrecht. Es ist wohl wahr, daß die Spieler nicht eben Vorliebe für Stücke besitzen, die sich in diesen Oktaven bewegen; die betreffenden Saiten sind ziemlich entfernt vom Ausführenden und nötigen ihn, sich vorwärts zu beugen, die Arme auszustrecken, und demnach längere oder kürzere Zeit eine unbequeme Stellung einzunehmen; aber dieser Grund ist wohl für die Komponisten schwerlich maßgebend gewesen. Die Hauptsache wird sein, daß diese gar nicht daran gedacht haben, jenen eigentümlichen Klangcharakter zu verwerten.
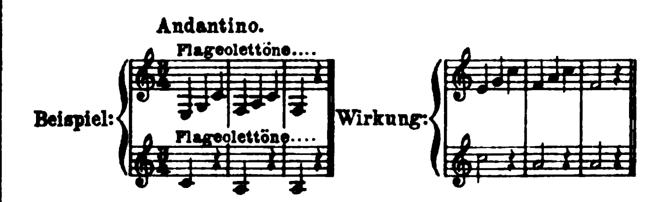
Beispiel für den schönen, anmutigen Klanggehalt der tiefen Saiten:



Die Saiten der letzten hohen Oktave geben einen lieblichen, krystallhellen, sinnlich-frischen Klang, der die anmutigsten Zauberbilder in uns zu wecken vermag und sich vortrefflich dazu eignet, in freundlich-holde Melodien zarte Geheimnisse einzuflüstern – nur ist es erforderlich, daß sie niemals vom Spieler mit Kraft angeschlagen werden, denn in diesem Falle wird ihr Klang trocken, hart, ähnlich dem eines zerbrechenden Glases.

Die Flageolettöne der Harfe, und namentlich mehrerer Harfen im Einklang, haben noch größeren Zauber. Die Solospieler benutzen sie oft in den Kadenzen ihrer Phantasien, Variationen und Konzerte. Aber nichts gleicht dem Wohlklange dieser geheimnisvollen Töne, wenn sie sich mit den Flöten und den mittleren Tönen der Klarinetten vereinigen; es ist zu verwundern, daß erst ein einziges Mal, und zwar vor gar nicht langer Zeit, die Verwandtschaft dieser Klangfarben und die Poesie ihrer Verbindung erkannt und praktisch verwertet worden ist.*)

Die besten Flageolettöne, und so ziemlich die einzigen auf der Harfe anwendbaren, erhält man dadurch, daß man mit dem unteren fleischigen Teile der Hand die Mitte der Saite leicht berührt und mit dem Daumen und den beiden ersten Fingern derselben Hand dann anspielt; daraus ergibt sich die höhere Oktave des gewöhnlichen Klanges. Man kann so mit beiden Händen zugleich Flageolettöne angeben.

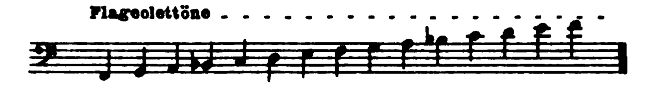


Es ist sogar möglich, zwei oder drei Flageolettöne auf einmal mit einer Hand allein hervorzubringen, dann ist es aber klug, der andern Hand nur eine einzige Note zu geben:



*) Man vergleiche die schon früher bei den Flageolettönen der Violinen erwähnte Stelle aus „Romeo und Julie", welche zugleich auch Flageolettöne der Harfen in Anwendung bringt. (Partiturbeispiel 9. Seite 36.)
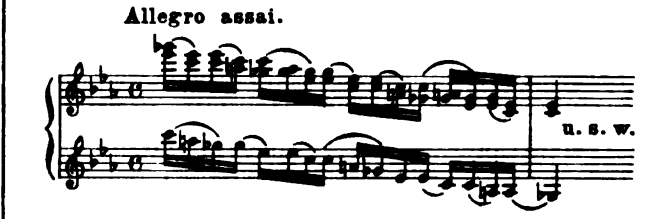
Nicht alle Saiten der Harfe eignen sich zu Flageolettönen; man darf hierzu nur die der beiden vorletzten tiefen Oktaven benutzen, denn nur diese sind sowohl lang genug, um durch leichte Berührung in der Mitte geteilt werden zu können, als auch gespannt genug, um die Flageolettöne deutlich ansprechen zu lassen.



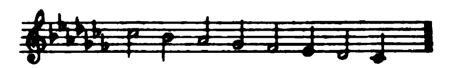
Falls der Verlauf eines Tonstückes oder die Art der Instrumentation den plötzlichen Übergang der Harfe von einer Tonart in eine sehr entfernte andere bedingt, (von Es-dur nach E-dur z. B.), kann man diesen Übergang nicht auf ein und demselben Instrumente bewerkstelligen; man muß dann eine zweite Harfe in Bereitschaft haben, die, in der Kreuz-Tonart gestimmt, unmittelbar die Stimme der in der Be-Tonart tätig gewesenen Harfe fortsetzt. Ist der Übergang nicht so plötzlich und hat man nur ein Instrument zur Verfügung, dann muß der Komponist dem Spieler immer noch eine ziemliche Anzahl Pausen geben, damit derselbe Zeit hat, alle zur Modulation nötigen Pedale festzustellen. Werden die Harfen bei vorhandener größerer Anzahl als wesentlich zum Orchester gehörige Bestandteile behandelt, (nicht nur dazu bestimmt, ein Vokal- oder Instrumentalsolo zu begleiten), so teilt man sie gewöhnlich in erste und zweite Harfen, und gibt ihnen zwei getrennte Stimmen, wodurch ihre Wirkung bedeutend reichhaltiger wird. Auch eine größere Anzahl verschiedener Harfenstimmen kann ohne Zweifel wohl begründet sein; sie wird sogar, wie wir bereits gesehen haben, unerläßlich, sobald ohne Unterbrechung des Harfenspiels ein plötzlicher Übergang in entfernte Tonarten ermöglicht werden soll.

Die Basreliefs von Theben, auf denen sich eine genaue Darstellung der antiken Harfen befindet, beweisen, daß dieselben keine Pedale hatten, folglich auch niemals modulierten. Die nicht minder antiken, heutigen Tages noch bei den gallischen und irischen Barden in Gebrauch stehenden Harfen haben mehrere Reihen Saiten; ohne Zweifel sind sie durch diese Einrichtung dem chromatischen Stile und den Modulationen mehr oder weniger zugänglich gemacht.

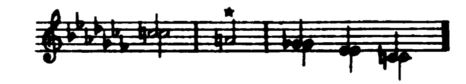
Ich habe oben bei Besprechung der gehämmerten Töne auf die vorteilhafte Eigenschaft der neuen Harfen hingewiesen, die es ermöglicht, mittelst der doppelten Verrückung der Pedale zwei Saiten im Einklang stimmen können: z.B. wobei das eine dieser beiden ces von der Ces-Saite, das andere von der um einen halben Ton erhöhten B-Saite hervorgebracht, oder wo das eine es von der Es-Saite, das andere von der um zwei halbe Töne erhöhten Des-Saite bewirkt wird. Man sollte kaum glauben, welche Ausbeute die großen Harfenspieler aus diesen Doppelsaiten, die sie Synonymen nennen, jetzt zu machen verstehen. Parish-Alvars, vielleicht der außerordentlichste Virtuos, der je auf diesem Instrumente gehört ward, führt Gänge und Arpeggien aus, die beim ersten Anblick absolut unmöglich scheinen, deren ganze Schwierigkeit jedoch nur in dem sinnreichen Gebrauche der Pedale besteht. Er spielt unter anderen auch den folgenden Gang mit außerordentlicher Schnelligkeit:



Daß ein solcher Gang leicht ausführbar ist, erklärt sich daraus, daß der Spieler hierbei nur mit drei Fingern von der Höhe nach der Tiefe über die Saiten der Harfe zu gleiten hat, und zwar ohne besondern Fingersatz und so schnell als er will, weil ja mittelst der Synonymen das Instrument ausschließlich in einer Folge von kleinen Terzen, die den verminderten Septimenakkord ergeben, gestimmt ist, weil also anstatt der Tonleiter:



der folgende Intervallengang die Reihenfolge der Saiten darstellt:



Hierbei muß nur der Ton a beachtet werden, der nicht doppelt erscheinen, folglich auch keinen Wiederanschlag haben kann. Denn allerdings ist es nicht möglich, vier Synonymen auf einmal herzustellen, einfach weil es in der Tonleiter eben nur sieben Töne gibt, vier Synonymen aber acht Saiten voraussetzen würden. Außerdem ist zu bemerken, daß der Ton a überhaupt nur von einer einzigen Saite: von as aus erlangt werden kann, nicht auch von der Nachbarseite ges aus, die bei doppelter Verrückung des Pedals sich nur um zwei Halbtöne, also höchstens bis auf as erhöhen läßt. Diesem Übelstande begegnet man noch auf zwei anderen Saiten: auf dem ces und fes.

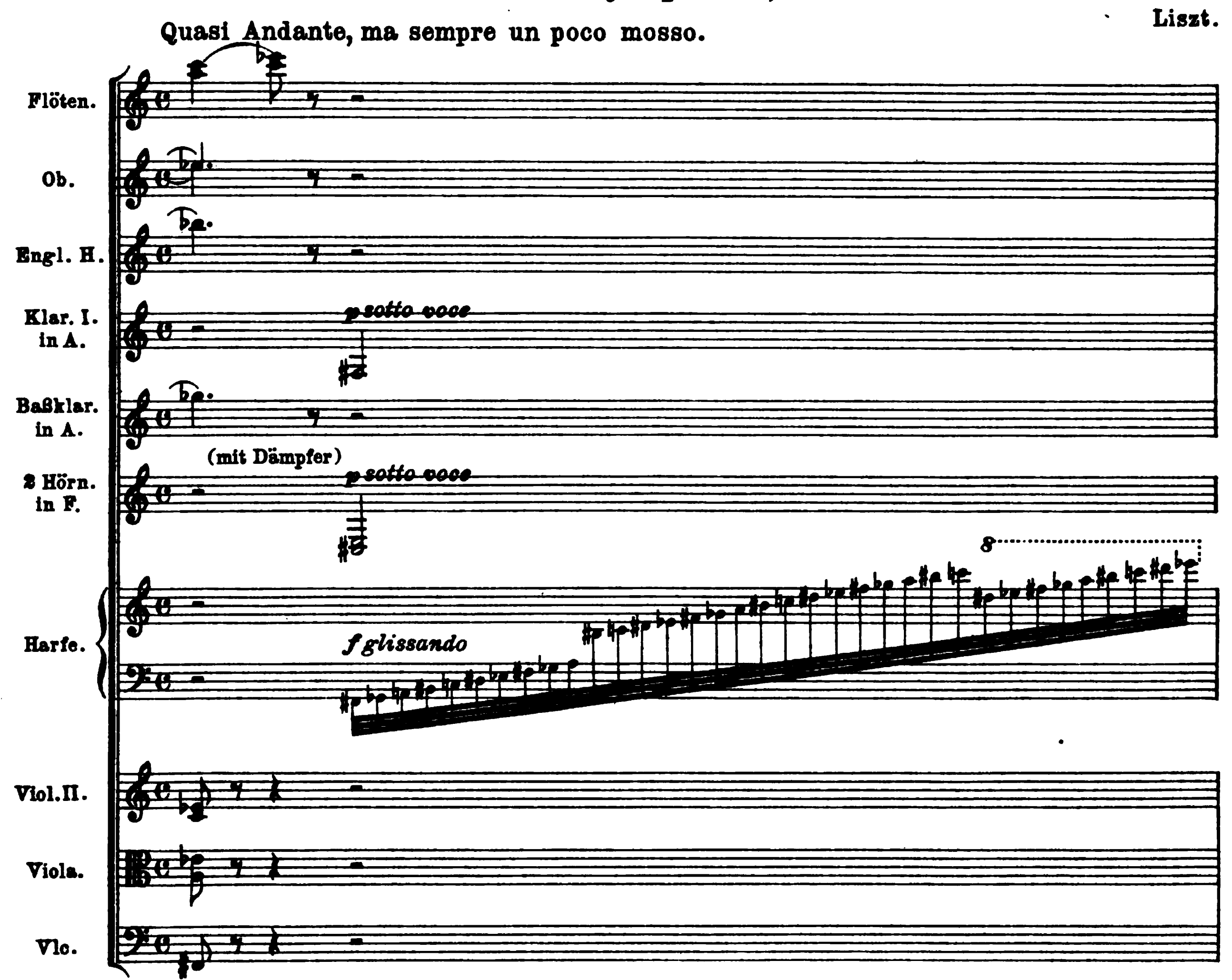
Zur Zeit fehlen demnach der Harfe noch die drei Synonymen d, g und a; aber dieser Mangel (denn ein solcher ist es in der Tat) würde sofort schwinden, wenn die Instrumentenmacher, wie Parish-Alvars vorschlägt, für die Pedale der drei Noten ces, fes, ges eine dreifache Verrückung anbringen wollten, die es gestattet diese Saiten um drei Halbtöne zu erhöhen. Herr Erard täte Unrecht, wenn er eine derartige Lücke im Mechanismus dieses Instrumentes fortbestehen ließe; eines so geschickten Instrumentenbauers wäre es würdig, der erste zu sein, der sie ausfüllte.

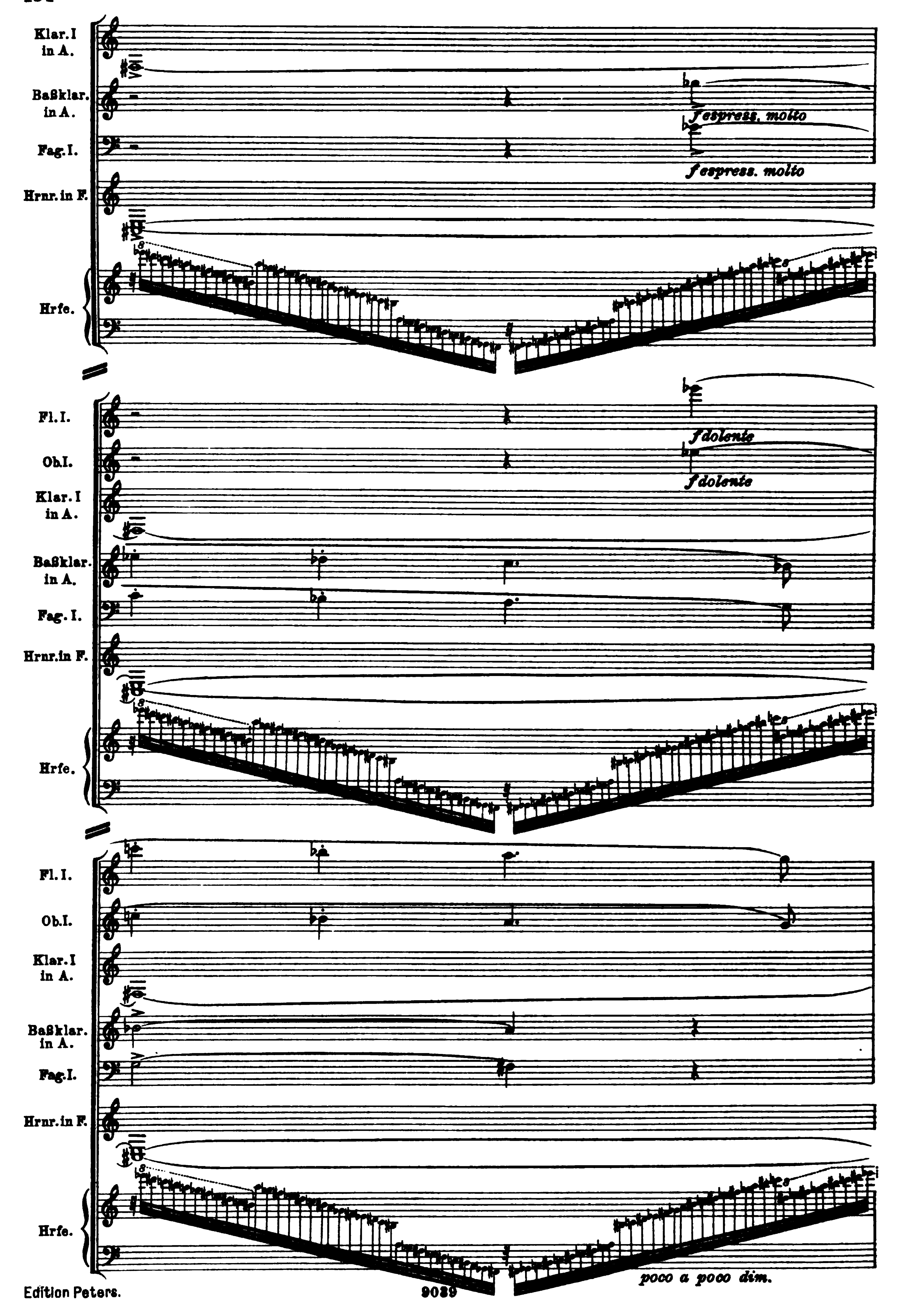
Will man nicht alle synonymen Saiten auf einmal gebrauchen, so kann man selbstverständlich auch andere Akkorde als die der verminderten Septime erlangen; diese mannichfaltigen Kombinationen, die jeder selbst machen kann, wenn er sich von der Wirkung der Pedale auf die Saiten genau Rechenschaft gibt, werden noch bedeutend zahlreicher werden, wenn durch eine dreifache Verrückung der Pedale ces, fes, ges, die drei Synonymen, welche der Harfe zur Zeit noch fehlen, gewonnen sind.

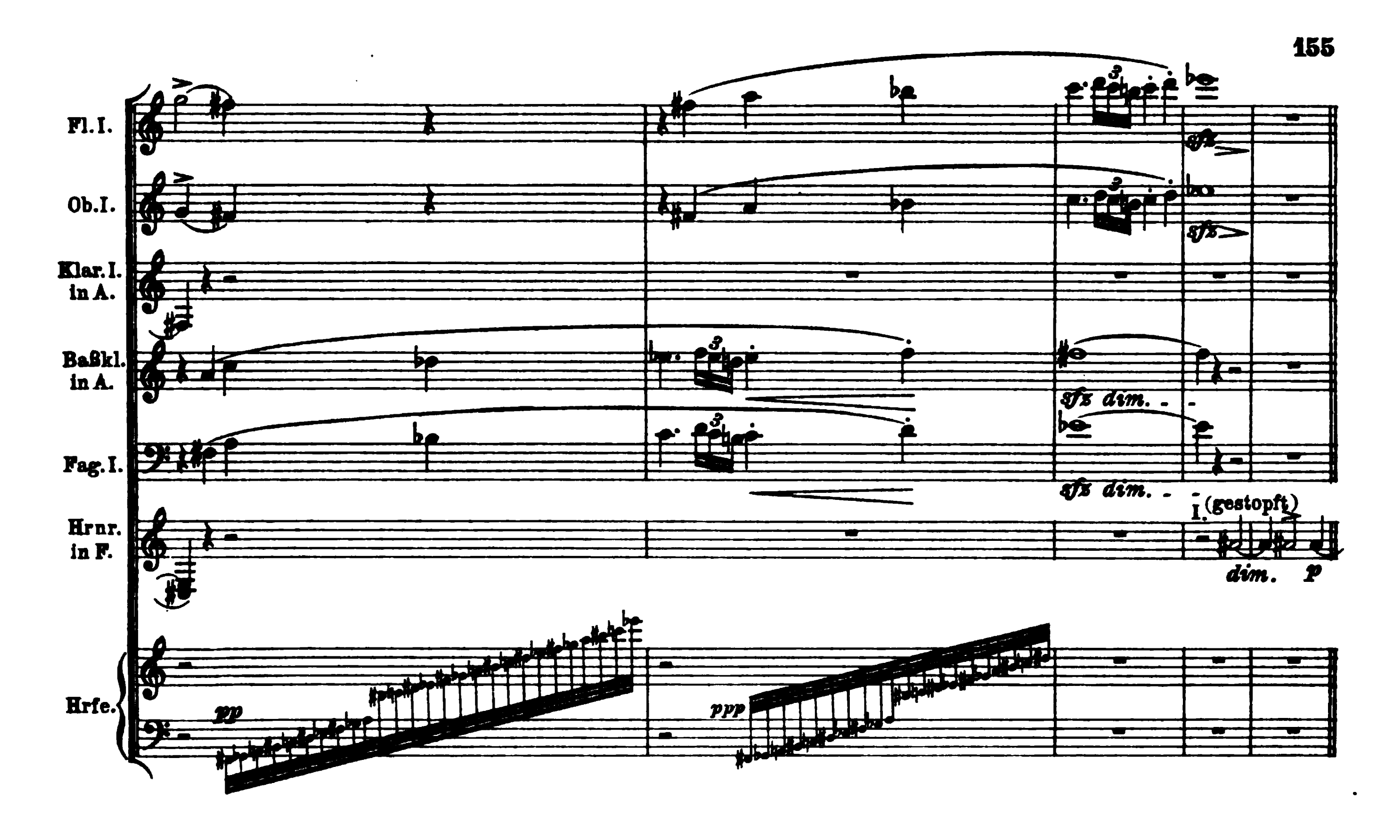
Von der obenerwähnten Art des Glissando (in verminderten Septimenakkorden) ist ein glänzendes Beispiel in Liszts Dante-Sinfonie zu finden, als Symbol für die aus dem Inferno auftauchenden Geistergestalten der unglücklichen Francesca da Rimini und ihres Geliebten.

(Partiturbeispiel 55.)

No 55. Dante-Symphonie, Satz I.




Klar. I in A.
Baßklar. in A.
Fag. I.
Hrnr. in F.
Hrfe.
f espress. molto
f espress. molto
Fl. I.
Ob. I.
Klar. I in A.
Baßklar. in A.
Fag. I.
Hrnr. in F.
Hrfe.
f dolente
f dolente
Fl. I.
Ob. I.
Klar. I in A.
Baßklar. in A.
Fag. I.
Hrnr. in F.
Hrfe.
poco a poco dim.



Wenn ich bei der Harfe wieder auf den vorsichtigen Gebrauch hinweise, den Rich. Wagner (siehe Lohengrin als eklatantes Beispiel, oder auch Tristan im zweiten Akt) mit der Harfe gemacht hat, um, wenn er sie verwendet, stets außerordentliche und frappanteste Wirkungen mit den Farbentönen dieses schönen Instrumentes zu erzielen, so kann ich den Anfänger nur wiederum warnen, mit allen besonders grellen und charakteristischen Farben des Orchesters so sparsam wie möglich zu verfahren und sich, bevor er sie hinschreibt, zehnmal zu überlegen, ob diese Farben an dieser Stelle unbedingt nötig und nicht durch einfachere zu ersetzen seien.

Der Mißbrauch, der heutzutage mit allen diesen besonderen Leckerbissen des Orchesters getrieben wird, wie Harfen, Flageoletts, Schlagwerk (nur als aufgetragene Glanzlichter zu verwenden, wenn sie gut und eigentümlich wirken sollen_siehe den einzigen Triangelschlag am Schluß des zweiten Aktes im Siegfried_)_dieser Mißbrauch ist schrecklich. Das Ohr des Zuhörers wird unnötig abgestumpft, und aus feinen Glanzlichtern an entscheidender Stelle sind planlos hingeschmierte Farbenkleckse geworden. Berlioz besaß eine außerordentliche Spezialkenntnis der Harfe, die bei ihrer Schwierigkeit nicht von jedem Autor verlangt werden kann.

Von Rich. Wagner existiert das komische Wort, daß er, als der Harfenist Tombo in München bei der ersten Probe des Rheingoldschlusses dem Meister voller Betrübnis erklärte, des Meisters Harfenstimme sei absolut unspielbar, zu dem vortrefflichem Künstler sagte: „Sie können nicht von mir verlangen, daß ich auch noch Harfe spiele; Sie sehen, welche Wirkungen ich erzielen will, richten Sie sich nun die Stimme nach Ihrem Gutdünken ein“. Wer nun nicht mit Gewißheit in sich den genialen Instinkt eines Rich. Wagners fühlt, der beherzige lieber das Sprichwort: quod licet Jovi, non licet bovi.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Die Harfe muß auch im Orchester stets solistisch behandelt werden, will man nicht unnützerweise Noten hinschreiben, die nicht gehört werden.

Im Tutti des modernen Orchesters ist die Harfe nur in vielfachen Verdoppelungen wirksam. Die Harfenstimme im Tristan wird zu Bayreuth vierfach besetzt! – –

Ein bei Berlioz nicht erwähnter Effekt auf der Harfe ist das für die Ausführung des Tremolo angewandte Bisbigliando.*) Man notiert das Tremolo in derselben Weise wie fürs Klavier, z. B. der Harfenist führt es aber nicht mit einer Hand aus, sondern verteilt es zwischen Linke u. Rechte:
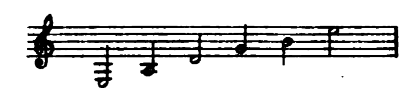
Es lassen sich auf diese Weise auch Figuren wie folgende ausführen: oder:

*) d. i. leise flüsternd, rauschend.

Die Gitarre.

Die Gitarre ist ein Instrument, welches sich zur Begleitung der Singstimme, wie auch zur Verwendung in manchen Instrumentalkompositionen intimen Charakters eignet; ebenso verwendbar ist es zum Solovortrag mehr oder minder komplizierter mehrstimmiger Tonstücke, deren Reiz nicht zu leugnen ist, wenn wirkliche Virtuosen sie ausführen.

Sie hat sechs Saiten, in Quarten und Terzen gestimmt wie folgt:
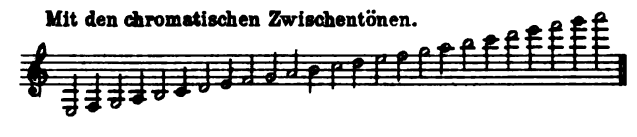


Bisweilen stimmt man sie auch auf folgende Weise, namentlich für Tonstücke in E-dur:



Die drei tiefen Saiten sind von Seide, mit Silberdraht übersponnen, die drei anderen sind Darmsaiten. Die Gitarre ist ein transponierendes Instrument von drei Oktaven und einer Quinte Umfang, das man im Violinschlüssel, eine Oktave höher notiert, als es tatsächlich klingt.

Notierung:



Wirklicher Klang:



Triller mit großer und kleiner Sekunde sind im ganzen Umfange der Tonleiter ausführbar.

Es ist fast unmöglich, gut für die Gitarre zu schreiben, wenn man sie nicht selbst spielt. Gleichwohl sind die meisten Komponisten, die sie anwenden, weit davon entfernt, sie genau zu kennen und geben ihr Dinge zur Ausführung, die ungemein schwer, ohne Klang und ohne Wirkung sind. Wir wollen versuchen, wenigstens die Art und Weise, wie einfache Begleitungen für sie zu schreiben sind, hier anzugeben.

Bei gewöhnlicher Lage der rechten Hand stützt sich der kleine Finger auf den Boden des Instrumentes; der Daumen ist bestimmt, die drei tiefen Saiten



in Schwingung zu versetzen, der Zeigefinger übernimmt das G, der Mittelfinger das H, der Ringfinger das hohe E.
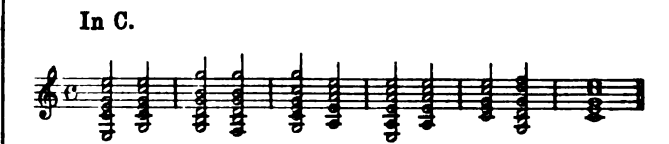
Hieraus folgt, daß, wenn Akkorde zu mehr als vier Noten gespielt werden sollen, der Daumen genötigt ist, über eine oder zwei der tieferen Saiten hinwegzugleiten, während die übrigen drei Finger die drei hohen Saiten direkt anschlagen. Bei Akkorden von vier Noten greift jeder Finger nur die Saite, die für ihn bestimmt ist; die Finger wechseln die Saiten nur dann, wenn es sich um den Anschlag tief liegender Akkorde handelt, z. B.



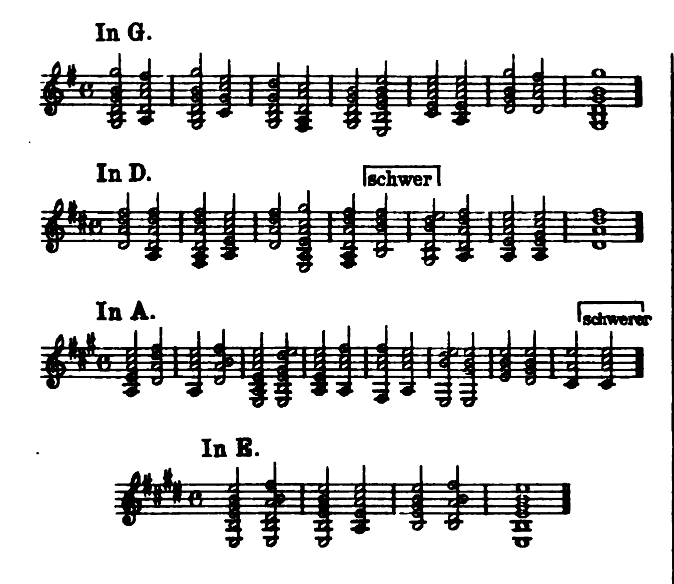
Da die Gitarre hauptsächlich ein Instrument der Harmonie ist, so ist es sehr wichtig, die Akkorde und also auch die Arpeggien, welche sie ausführen kann, kennen zu lernen. In Folgendem geben wir eine Anzahl derselben in verschiedenen Tonarten.

Wir beginnen mit den leichtesten; das sind die, welche sich ohne Anwendung des Quergriffes (barrage) machen lassen, eines Verfahrens, wobei der Zeigefinger der linken Hand sich quer auf das Griffbrett über zwei, drei oder vier Saiten hinweg legt und so als künstlicher Sattel dient. (Der Sattel ist, wie bekannt, die kleine Querleiste am Griffbrette, auf der die Saiten ruhen, und durch welche deren Länge so weit, als die Schwingungen reichen sollen, abgegrenzt wird.)
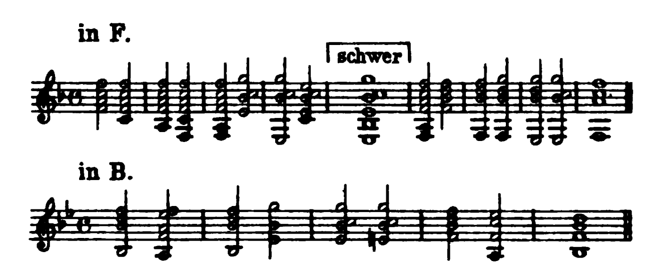
In C.



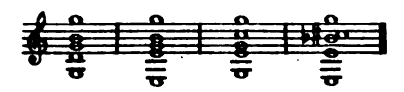
Ebenso diese Akkorde in allen ihren Bruchteilen.



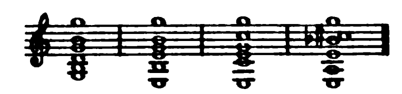
Die Tonarten, welche B-Vorzeichnung haben, sind ungleich schwerer als die vorhergehenden und erfordern alle den Quergriff. Die leichtesten Akkorde sind die folgenden:



Bei allen Akkorden muß man vermeiden die erste und dritte der tiefen Saiten zu gebrauchen, ohne dabei die zweite Saite in Anwendung zu bringen, der Daumen wäre sonst genötigt, über diese zweite Saite hinwegzuspringen, um von der ersten zur dritten zu gelangen. Es ist daher unmöglich, die folgenden Akkorde anzuschlagen:



fügt man aber die zweite tiefe Saite hinzu, so werden sie leicht:

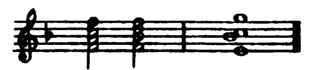


Auch muß man sich in acht nehmen, die Dominantseptimenakkorde in der gewöhnlichen Lage von drei übereinander gestellten Terzen zu schreiben, wie hier:



Sie sind beinahe unmöglich. Der folgende ist zwar schwer, aber ausführbar: weil das g eine leere Saite ist; nur der nächste ist sehr leicht und klangvoll: wegen der leeren E-Saite.

Die drei folgenden Akkorde:



sind leicht und lassen sich in allen Tonarten gut aneinanderfügen.

Ebenso in Fis-dur, G-dur, As-dur u. s. w.

Selbstverständlich können diese Akkorde manchmal mehr als vier Noten haben und zwar in den Tonarten, die ihnen eine tiefe leere Saite hinzuzufügen gestatten, wie also in A-dur, E-dur, G-dur, F-dur, und überall, wo eine dieser drei Noten: als Baß dienen kann.

Die nächste Akkordfolge, welche den Quergriff über vier Saiten erfordert, ist auf den beiden unteren Dritteln des Griffbrettes der Gitarre ausführbar:

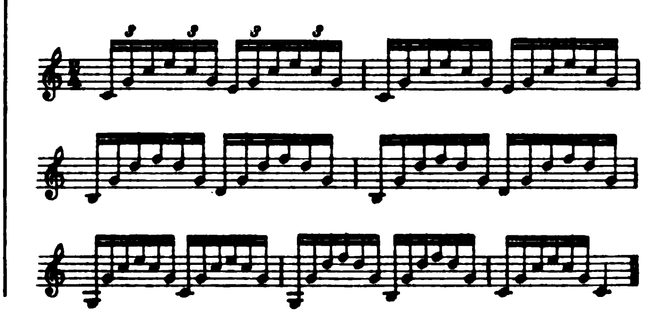


und so fort in halben Tönen aufsteigend bis zu:



was den äußersten Punkt in der Höhe bezeichnet, wo dieser Fingersatz überhaupt in Anwendung kommen kann.

Die folgenden Arpeggien sind auf der Gitarre von ausgezeichneter Wirkung.





Die im letzten dieser Beispiele befindlichen zwei hohen (gebundenen) Noten werden mit dem kleinen Finger der linken Hand durch Anreißen der E-Saite ausgeführt.

Die Arpeggien in der Richtung von oben nach unten sind ziemlich unbequem, jedoch ausführbar:



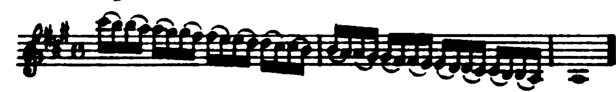
in umgekehrter Richtung sind sie dagegen sehr leicht. Die folgenden:



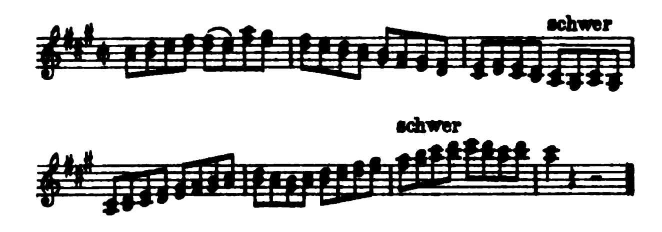
sind wegen der bei den beiden tiefen Noten rückwärts zu machenden Bewegung des Daumens viel schwerer und weniger vorteilhaft.

Die mit wiederholtem Anschlag einer Note aus je zwei und zwei gebundenen Tönen gebildeten Tonleitern, wie im nächsten Beispiel, sind zierlich und klingen gut, namentlich in den günstigen Tonarten des Instrumentes; wie z. B.

Allegro.
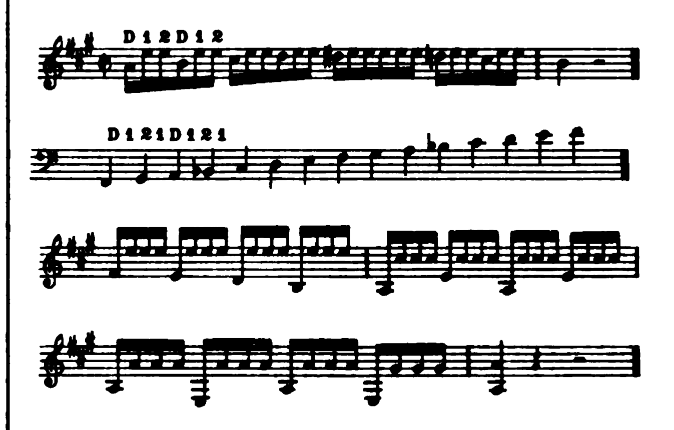


Die Terzentonleitern, obschon an den beiden äußersten Endpunkten schwer, können bei mäßigem Tempo ausgeführt werden:

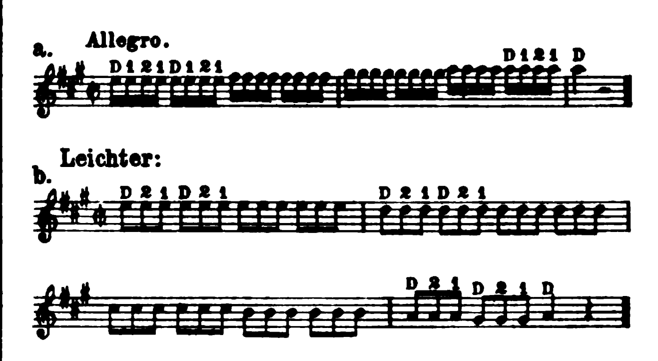


Derselbe Fall findet bei Sexten- und Oktavenfolgen statt.

Das zwei-, drei-, vier- und selbst sechs- oder achtmalige Wiederanschlagen ein und desselben Tones vollzieht sich leicht; das längere Wirbeln auf einem solchen ist dagegen nur auf der hohen Saite oder allenfalls auf den drei hohen Saiten gut angebracht:

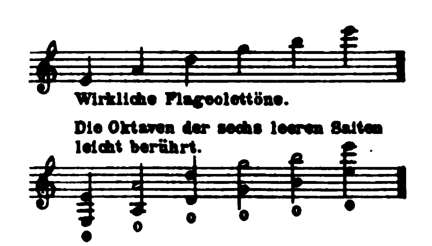


Die mit D bezeichneten Töne werden mit dem Daumen, die anderen Töne wechselweise mit mit dem ersten und zweiten Finger angeschlagen. Beim Wirbeln wechselt der Daumen mit dem ersten und zweiten Finger auf der nämlichen Saite:
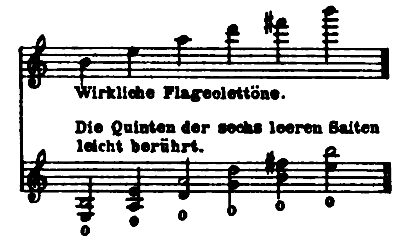


Die Flageolettöne sprechen auf der Gitarre sehr gut an und lassen sich in manchen Fällen vortrefflich verwenden.
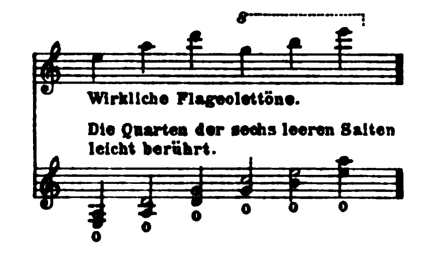
Die besten sind diejenigen, welche man auf den leeren Saiten durch leichtes Berühren von Oktave, Quinte, Quart oder großer Terz hervorbringt. Wie wir bereits bei Besprechung der Streichinstrumente gesagt haben, gibt die Oktave, leicht berührt, eben diese Oktave selbst:
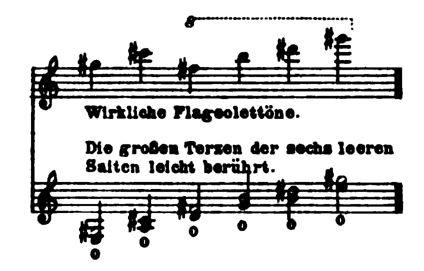



die Quinte gibt die Duodezime:
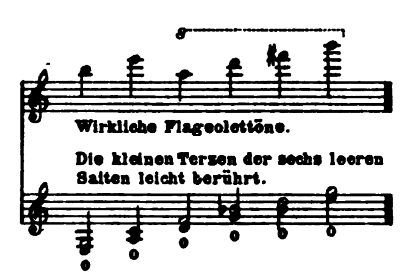


die Quarte die Doppeloktave:



die große Terz die Septdezime:
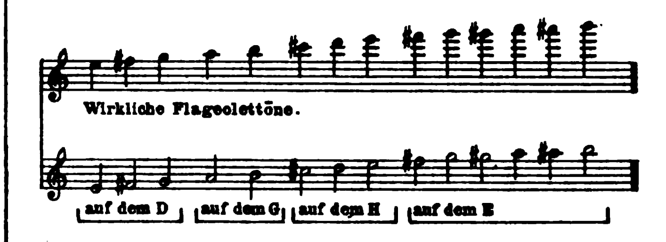


die kleine Terz endlich die höhere Oktave der Duodezime:



Diese letzten Flageolettöne klingen am wenigsten hell und sprechen schwer an. Nicht zu übersehen ist bei der oben gegebenen Übersicht dieser Töne, daß der Ausdruck „wirkliche Flageolettöne" sich nur auf das der Gitarre eigentümliche Stimmungsverhältnis, nicht auf das Stimmungsverhältnis im allgemeinen bezieht; denn der absoluten Tonhöhe nach stehen diese wirklichen Flageolettöne ebenso wie alle anderen Töne dieses Instrumentes eine Oktave tiefer, als die geschriebenen Noten anzeigen.
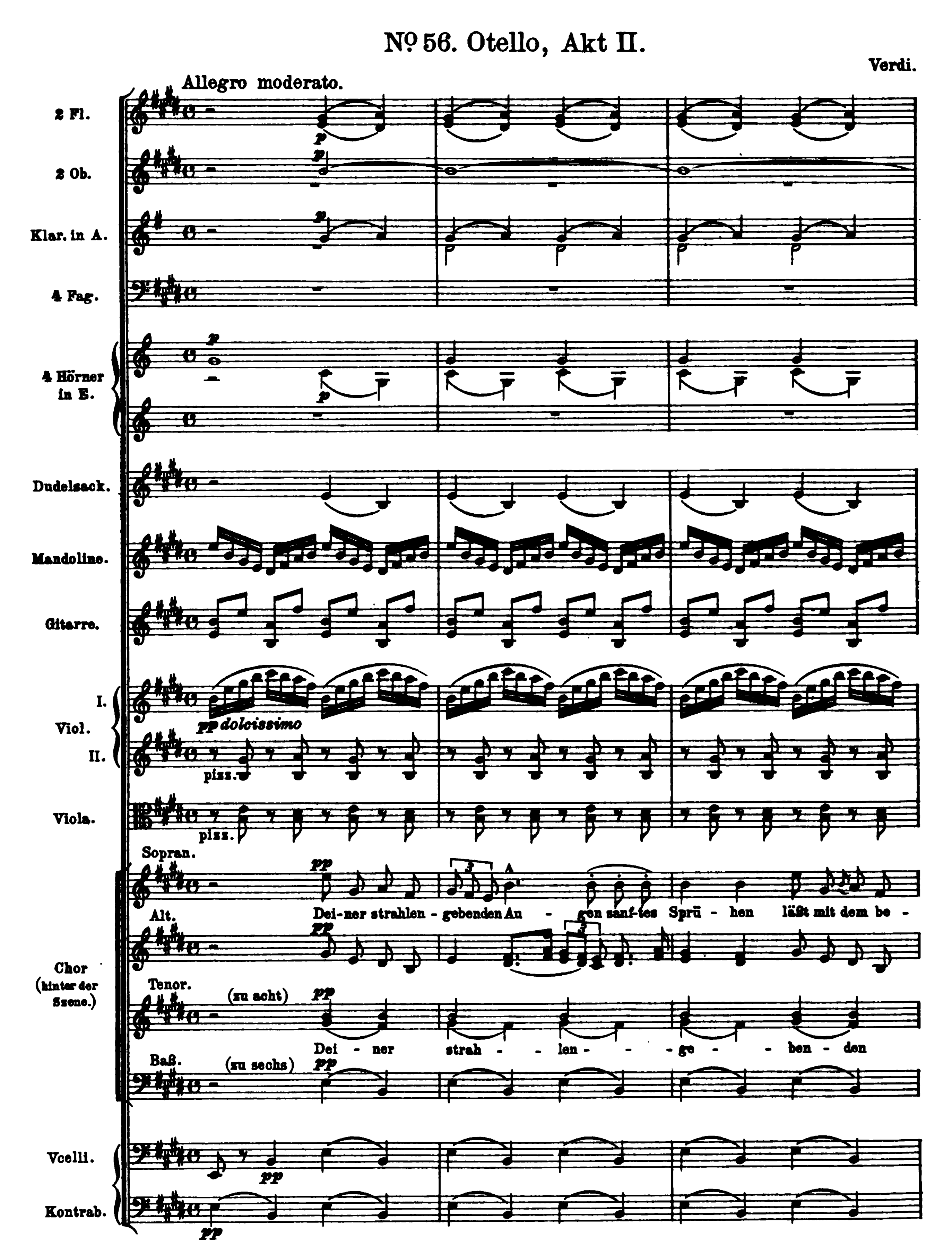
Man kann überdies auch chromatische und diatonische Tonreihen in künstlichen Flageolettönen auf jeder Saite hervorbringen. Zu diesem Zwecke setzt man die Finger der linken Hand fest auf diejenigen Töne, deren höhere Oktave erklingen soll; die Mitte des schwingenden Teiles der Saite berührt man dann mit dem Zeigefinger der rechten Hand und bewirkt mit dem Daumen derselben Hand, hinter dem Zeigefinger, den Anschlag.
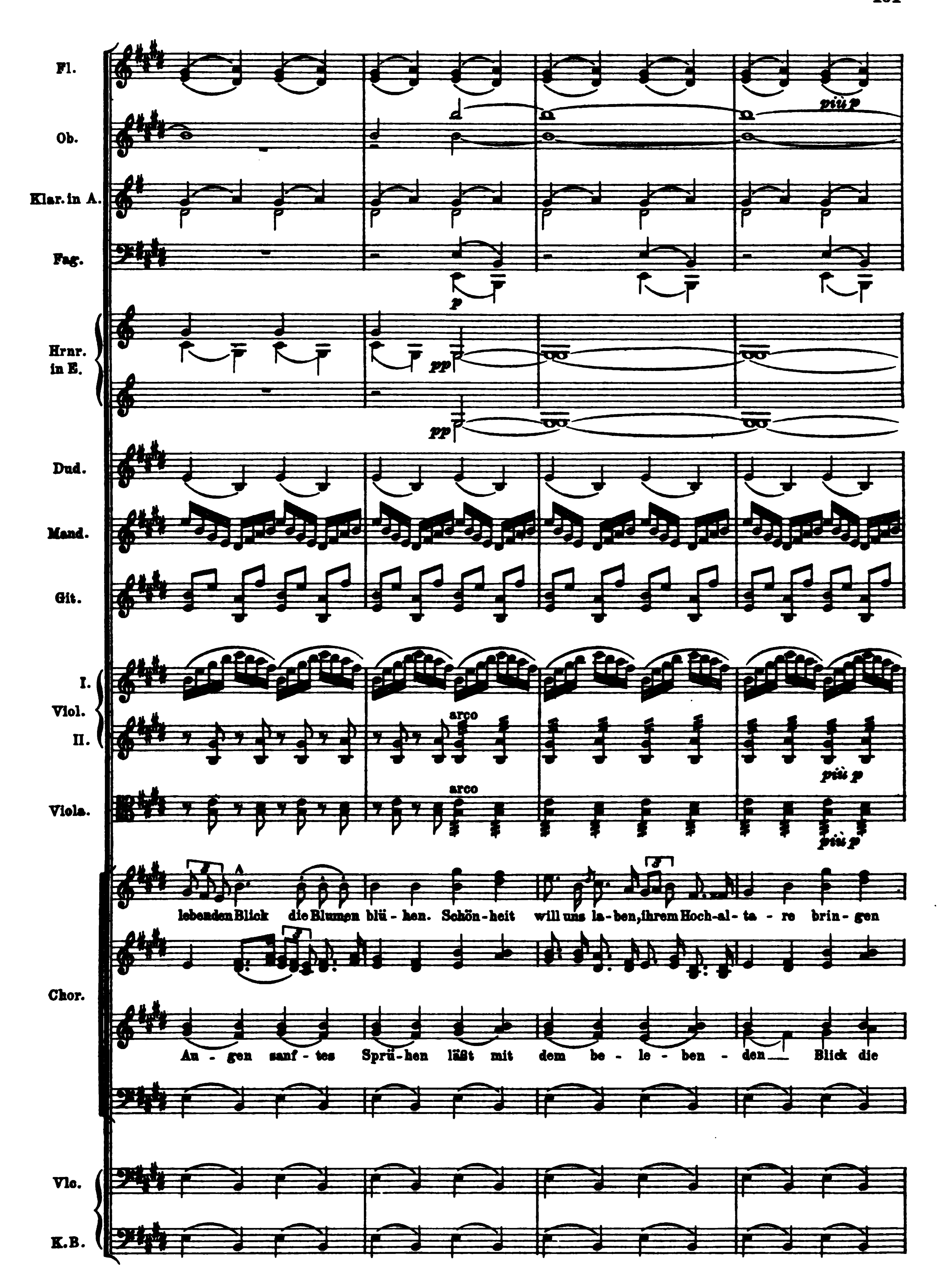


Ohne sie selbst zu spielen, kann man, ich wiederhole es, nicht Tonstücke für die Gitarre schreiben, die auf Mehrstimmigkeit berechnet und mit Stellen ausgestattet sind, bei welchen alle Hülfsmittel des Instrumentes in Frage kommen. Will man eine Vorstellung davon haben, was die Virtuosen in dieser Hinsicht zu leisten vermögen, so muß man die Kompositionen berühmter Gitarrespieler, wie Zanni de Ferranti, Huerta, Sor u. s. w. studieren.
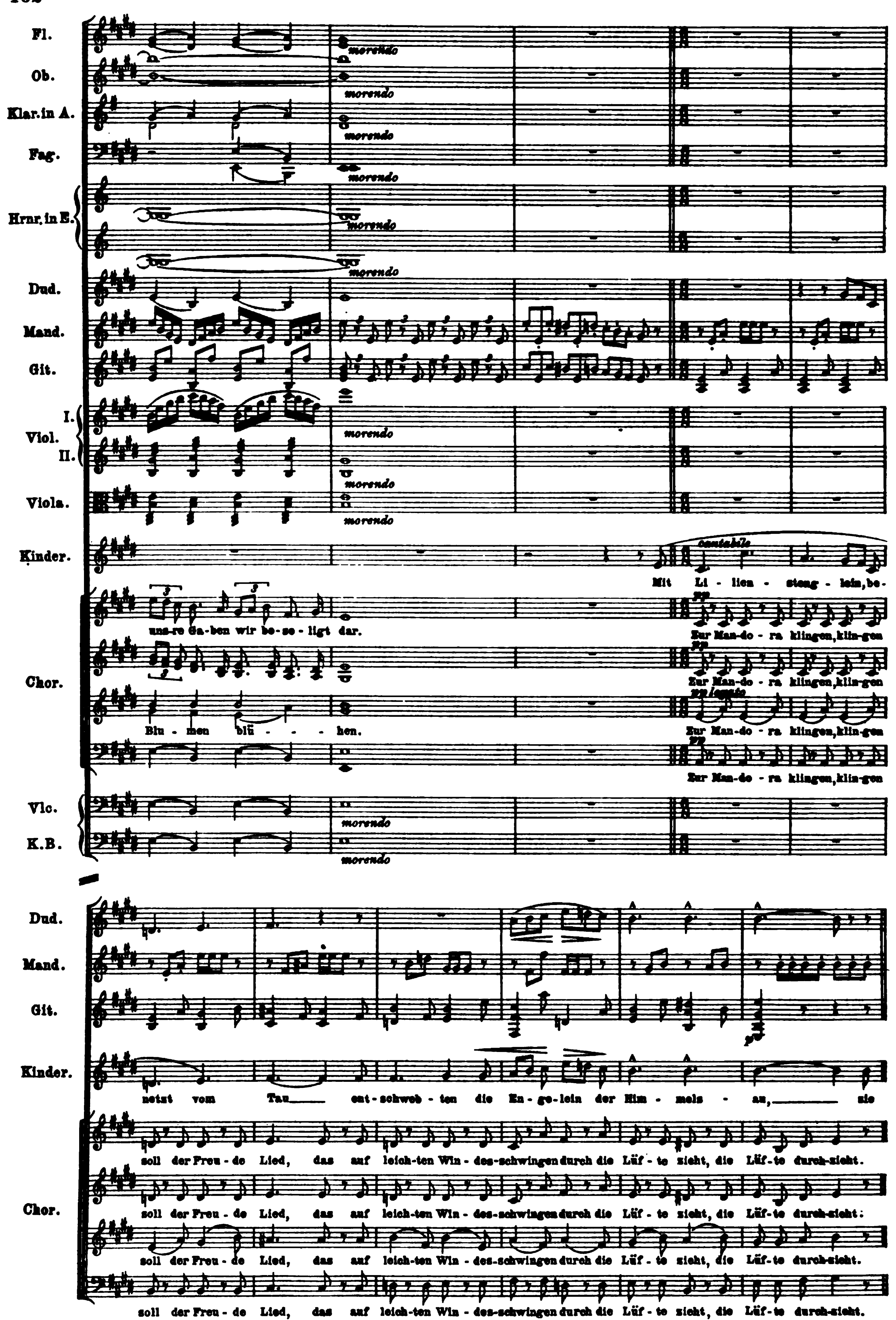
Seitdem das Pianoforte in allen Häusern, wo irgendwie Musik getrieben wird, heimisch geworden ist, findet man die Gitarre, ausgenommen in Spanien und Italien, immer seltener. Einige Virtuosen haben sie kultiviert und kultivieren sie noch heute als Solo-Instrument; sie wissen ebenso anmutige als originelle Wirkungen darauf zu erzielen. Die Komponisten wenden sie sonst weder in der Kirche noch im Theater, noch im Konzertsaal an. Der schwache Klang, der ihr anhaftet, und welcher nicht gestattet, sie mit anderen Instrumenten oder mehreren Singstimmen von gewöhnlicher Tonstärke in Verbindung zu setzen, ist hierfür ohne Zweifel der Grund. Ihr schwermütiger, träumerischer Charakter ließe sich nichtsdestoweniger öfters zur Verwertung bringen; sein Reiz ist nicht abzuleugnen, und es ist nicht unmöglich, so zu schreiben, daß er ans Licht träte. Übrigens steht die Gitarre, im Gegensatz zu anderen Instrumenten, im Nachteil, wenn sie mehrfach vertreten wird. Der Klang von zwölf Gitarren, die im Einklange spielen, ist beinahe lächerlich.

In Verdis Otello findet die Gitarre eine sehr feine Verwendung im Verein mit Mandoline und Dudelsack zur Begleitung des Chores:





Fl.
Ob.
Klar. in A.
Fag.
Hrnr. in E.
Dud.
Mand.
Git.
I.
Viol.
II.
Viola.
Chor.
Vlc.
K.B.
più p
p
pp
arco
lebenden Blick die Blumen blü - hen. Schön-heit will uns la-ben, ihrem Hoch-al - ta - re brin - gen
Au - gen sanf - tes Sprü-hen läßt mit dem be - le - ben - den Blick die



Fl.
Ob.
Klar. in A.
Fag.
Hrnr. in E.
Dud.
Mand.
Git.
I.
Viol.
II.
Viola.
Kinder.
Chor.
Vlc.
K.B.
morendo
morendo
morendo
morendo
morendo
morendo
morendo
morendo
morendo
morendo
morendo
cantabile
Mit Li - lien - steng - lein, be-
uns-re Ga-ben wir be-se-ligt dar.
Blu - men blü - - - hen.
pp
Zur Man-do - ra klingen, klin-gen
pp
Zur Man-do - ra klingen, klin-gen
pp legato
Zur Man-do - ra klingen, klin-gen
pp
Zur Man-do - ra klingen, klin-gen
Dud.
Mand.
Git.
Kinder.
netzt vom Tau ent-schweb - ten die En - ge-lein der Him - mels - au, sie
Chor.
soll der Freu - de Lied, das auf leich-ten Win - des-schwingen durch die Lüf - te zieht, die Lüf-te durch-zieht.
soll der Freu - de Lied, das auf leich-ten Win - des-schwingen durch die Lüf - te zieht, die Lüf-te durch-zieht.
soll der Freu - de Lied, das auf leich-ten Win - des-schwingen durch die Lüf - te zieht, die Lüf-te durch-zieht.
soll der Freu - de Lied, das auf leich-ten Win - des-schwingen durch die Lüf - te zieht, die Lüf-te durch-zieht.

Die Mandoline.

Dieses Instrument ist heutigentages fast ganz in Vergessenheit gekommen, und das ist schade; sein Klang, so dünn und näselnd er sein mag, hat etwas Pikantes und Originelles, daß man es sehr oft mit Glück anwenden könnte.

Es gibt mehrere Arten von Mandolinen; die bekannteste hat vier Doppelsaiten, das heißt viermal zwei Saiten im Einklange, die in Quinten, wie bei der Violine, gestimmt sind. Sie wird im Violinschlüssel notiert:



Die beiden E sind Darmsaiten, die A sind aus Stahl, die D aus Messing, die G endlich aus Darm mit Silberdraht übersponnen.

Der Umfang der Mandoline beträgt beinahe drei Oktaven:



Sie ist ein Instrument, welches besser melodisch, als harmonisch zu gebrauchen ist; ihre Saiten, die mittelst einer Feder-oder Rindenspitze durch die linke Hand des Spielers in Schwingung versetzt werden, können Akkorde zu vier Noten wie die folgenden:



zwar hören lassen, wenn man mit der Federspitze schnell über die vier Doppelsaiten hinwegfährt, indes ist die Wirkung solcher Gruppen von gleichzeitigen Tönen ziemlich dürftig.

Die Mandoline behauptet ihren wahren Charakter und ihre Wirkung nur in Begleitungen melodischer Art, wie Mozart im zweiten Akte des Don Juan eine geschrieben hat. (Partiturbeispiel 57.)

Nº 57. Don Juan, Akt II.

Allegretto. Mozart.

Mandoline. Viol. I. II. Viola. Don Juan. Bassi. (Vlc. u. K. B.)

pizz. p

Deh vie-ni al-la fi-ne-stra, o mio te-so-ro! Deh vie-ni a con-so-lar il pian-to mi-o!
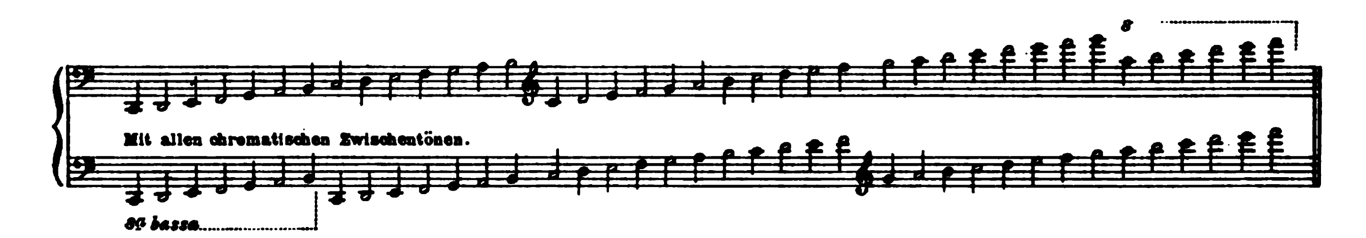
Er-klin-ge, lie-be Zi-ther, das Lieb-chen lau-schet. Er-klin-ge bis sie Seel' um See-le tau-schet.

Die Mandoline ist gegenwärtig so gänzlich bei Seite gesetzt, daß man in den Theatern, wo Don Juan aufgeführt wird, wegen Vortrag dieses Serenadenstückes stets in Verlegenheit kommt. Obschon ein Gitarren- oder selbst ein gewöhnlicher Violinspieler im Verlauf von wenigen Tagen sich mit den Griffen der Mandoline vertraut machen könnte, so hat man doch im allgemeinen, wenn von alten Gewohnheiten auch nur das Geringste geopfert werden soll, so wenig Achtung vor den Ideen der großen Meister, daß man sich fast überall und selbst in der großen Oper (dem letzten Orte der Welt, wo man sich eine solche Freiheit herausnehmen sollte) erlaubt, die Partie der Mandoline des Don Juan auf Violinen pizzikato oder auf Gitarren auszuführen. Der Klang dieser Instrumente hat durchaus nicht die eigentümliche Feinheit der Mandoline, und Mozart wußte recht wohl, was er tat, als er gerade dieses Instrument zur Begleitung des liebesprühenden Gesanges seines Helden wählte!
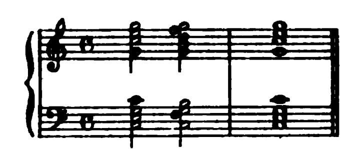
Saiteninstrumente mit Klaviatur.

Das Pianoforte.

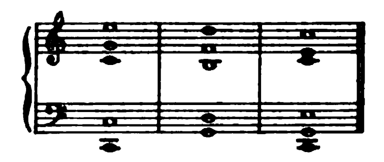
Das Pianoforte ist ein Instrument mit Klaviatur und Metallsaiten, die durch Anschlag von Hämmern in Schwingung versetzt werden. Sein gegenwärtiger Umfang beträgt sechs Oktaven und eine Quarte, oft auch sieben Oktaven. Es wird gleichzeitig in zwei verschiedenen Schlüsseln notiert: der Baßschlüssel gilt für die linke, der Violinschlüssel für die rechte Hand. Bisweilen auch, je nach dem Grad der Tiefe oder Höhe, den die auszuführenden Gänge beider Hände erreichen, schreibt man in zwei Baß- oder in zwei Violinschlüsseln.



Der Triller ist auf allen Stufen der Tonleiter ausführbar. Man kann auf jede Weise und mit jeder Hand einen Akkord zu vier und selbst zu fünf Noten anschlagen oder arpeggieren, nur müssen die Töne so nahe wie möglich zusammenstehen, z. B.
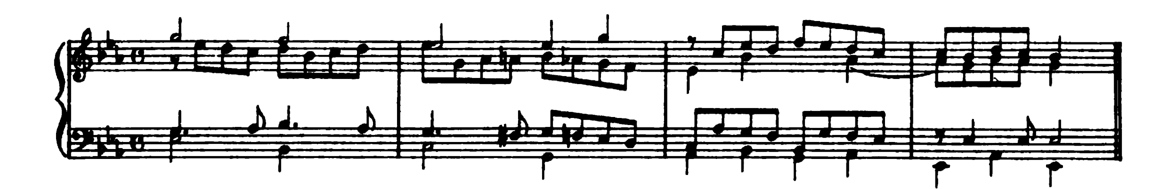


Indes sind auch Akkorde, die das Intervall einer Dezime umfassen, möglich; dann aber läßt man, der größeren Leichtigkeit wegen, die Terz und selbst die Oktave ausfallen, und stellt sie wie folgt dar:

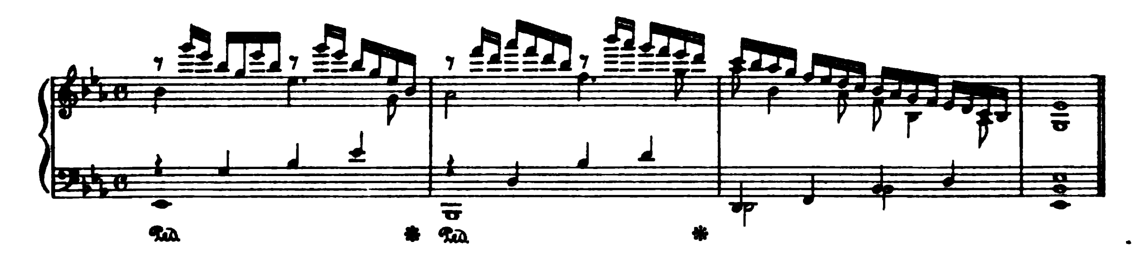


Man kann für das Pianoforte zu vier und selbst zu fünf Realstimmen schreiben, wenn man darauf bedacht bleibt, die beiden äußersten Stimmen jeder Hand innerhalb des Raumes einer Oktave oder höchstens einer None zu halten; man müßte denn das Pedal dabei benutzen, welches die Dämpfung hebt und also die Verlängerung der Töne gestattet, ohne daß der Finger des Spielers auf der Taste liegen bleibt; dann hat man die Freiheit, die einzelnen Stimmen weiter auseinander zu legen.

Beispiel zu vier Stimmen ohne Anwendung des Pedals.
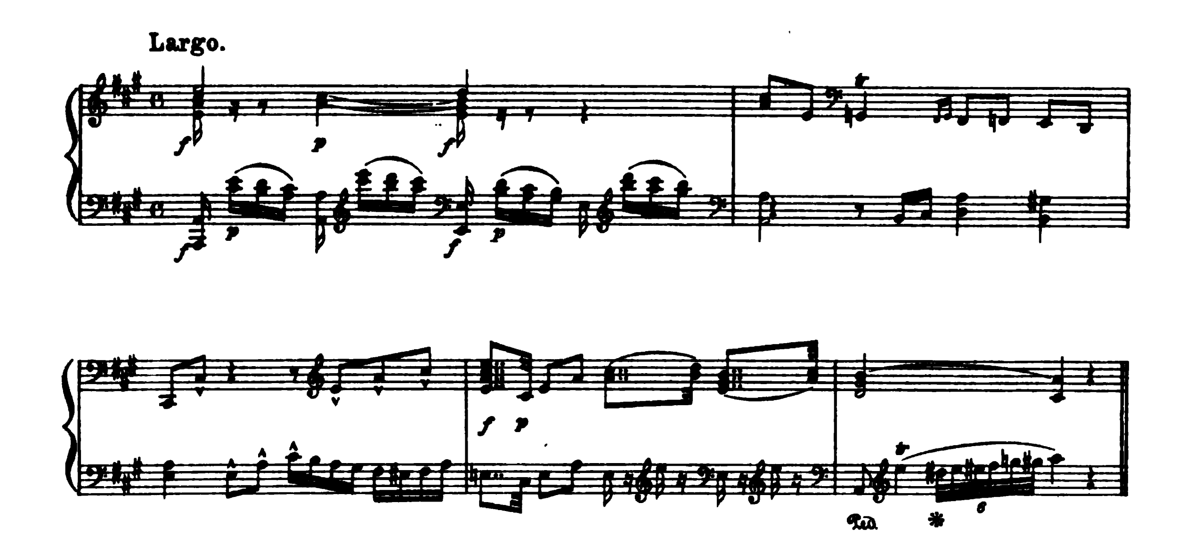


Beispiel mit Anwendung des Pedals.



Das Zeichen * (oder ähnlich) bei letzterem Beispiel bedeutet, daß man das Pedal loslassen soll, um die Dämpfung wieder in Wirkung zu setzen; man wendet es so oft an, als man kann, und zwar stets in dem Augenblick, wo die Harmonie wechselt, damit das Fortklingen der Töne des letzten Akkordes in die des folgenden verhindert wird. Mit Rücksicht auf dieses lange Fortklingen jedes einzelnen Tones muß man bei Anwendung des Pedals so viel als nur möglich Wechsel- und Durchgangsnoten in der mittleren Tonregion des Instrumentes vermeiden; denn diese Noten verursachen, da sie ebenso wie alle anderen Töne mit fortklingen und dadurch als Fremdlinge in die Harmonie sich einmischen, unerträgliche Mißklänge. Nur in den höchsten Oktaven der Klaviatur, wo die Saiten sehr kurz sind und überhaupt weniger Nachklang haben, sind dergleichen melodische Verzierungen anwendbar.

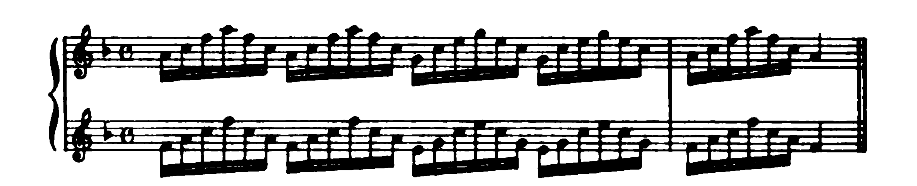
An den neueren Steinway-Flügeln ist ein drittes Pedal angebracht, dazu bestimmt, nach Belieben einen einzelnen Ton länger fortklingen zu lassen, was von guter Wirkung und unter Umständen im vielstimmigen Satze von Hülfe für den Spieler ist.

Bisweilen läßt man die Hände sich kreuzen, derart, daß entweder die rechte Hand über die linke, oder umgekehrt die linke über die rechte Hand hinweggeht; z. B.
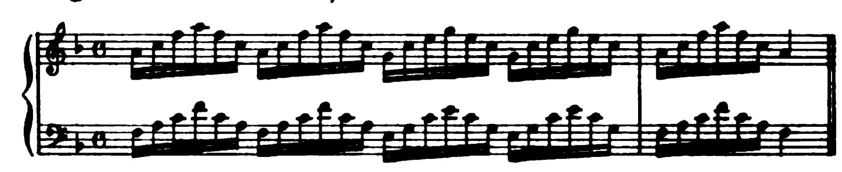


Die Zahl derartiger Kombinationen unter all' den mannigfaltigen Tonverbindungen, die auf dem Pianoforte ausführbar sind, ist ganz beträchtlich; es wäre in der Tat unmöglich, sie alle hier zu nennen. Nur durch das Studium der Kompositionen großer Virtuosen, so namentlich derjenigen von Liszt, kann man sich ein klares Bild machen, bis zu welchem Höhepunkte die Kunst des Klavierspiels heutzutage fortgeschritten ist. Man wird dann gewahr werden, daß die Grenzen des auf diesem Instrumente Erreichbaren noch ganz unbekannt sind, und daß sich dieselben jeden Tag durch neue Wunderdinge, welche die Spieler ausführen, erweitern.
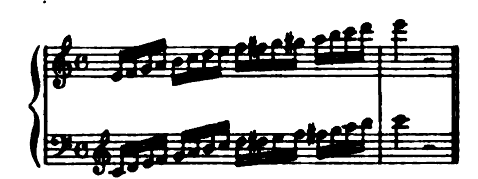
Wie bei der Harfe, so ist es auch beim Pianoforte in gewissen Fällen (z. B. bei Arpeggiengängen) ratsam, die beiden Hände nicht zu nahe aneinander zu bringen. Eine Stelle, wie die folgende würde ziemlich unbequem zu spielen sein:



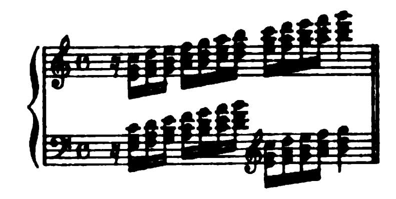
ungleich besser wäre es, sie so zu notieren:



Diatonische und chromatische Tonleitern in Terzen für beide Hände sind jedoch, selbst bei enger Lage, leicht:



Derartige Terzentonleitern sind auch für eine Hand allein ausführbar, aber bei lebhafter Bewegung schwierig. Außerdem kann man in Tonarten, die nicht viel Vorzeichnung haben, für beide Hände Terzsextenfolgen zu drei Noten schreiben:
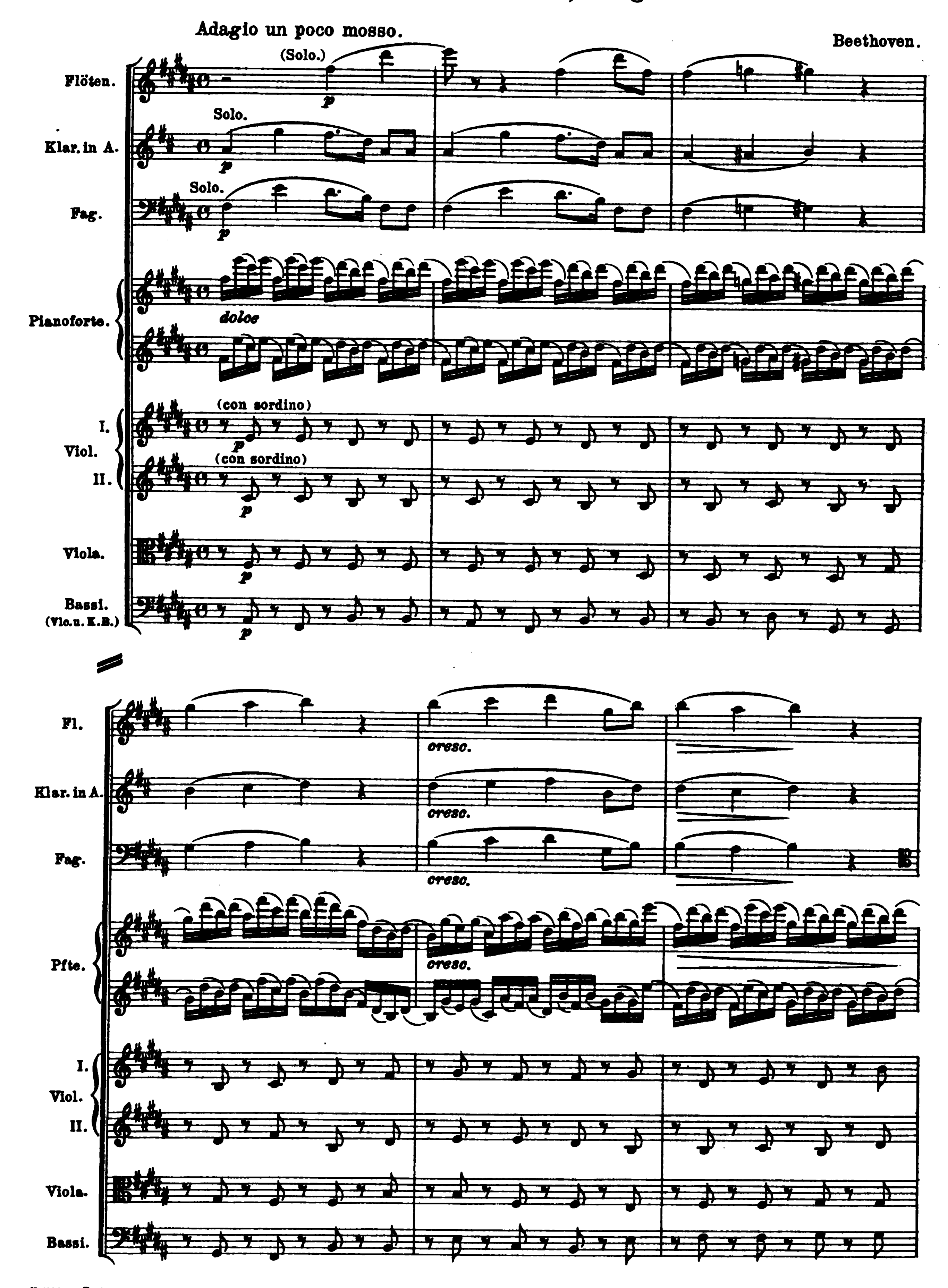


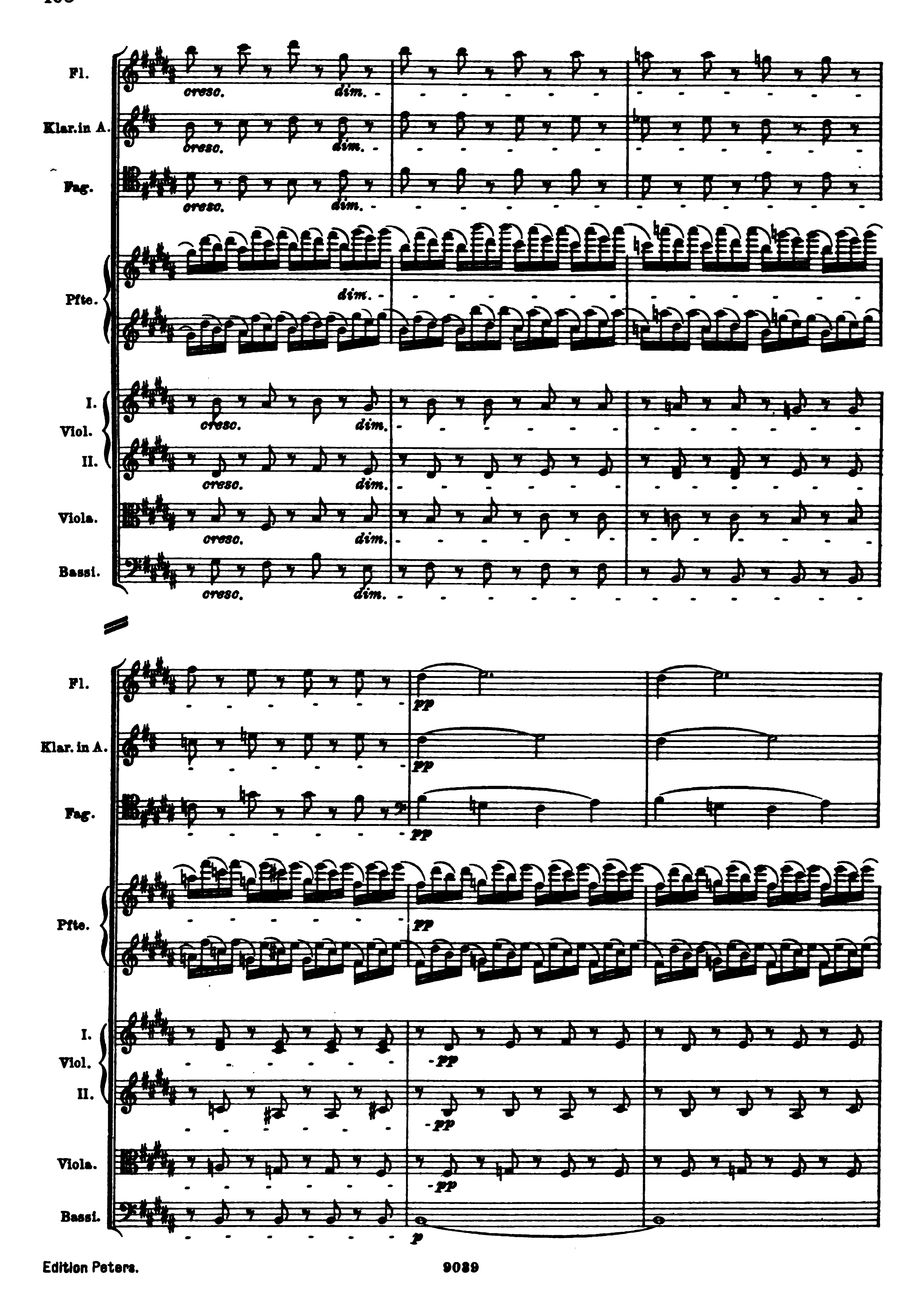
Das Pianoforte läßt sich bei dem hohen Grade von Vervollkommnung, den es durch unsere geschickten Instrumentenbauer gegenwärtig erreicht hat, unter einem doppelten Gesichtspunkt betrachten: als Orchesterinstrument oder als kleines, vollständiges Orchester für sich. Erst ein einziges Mal*) ist seine Verwendung im Orchester in gleicher Art wie die der anderen Instrumente erfolgt, in der Absicht, dem Gesamtklange des Orchesters durch seine Eigenart neue Mittel zuzuführen und damit Klangwirkungen zu erzielen, die im beabsichtigten Falle nicht anders zu ersetzen wären.
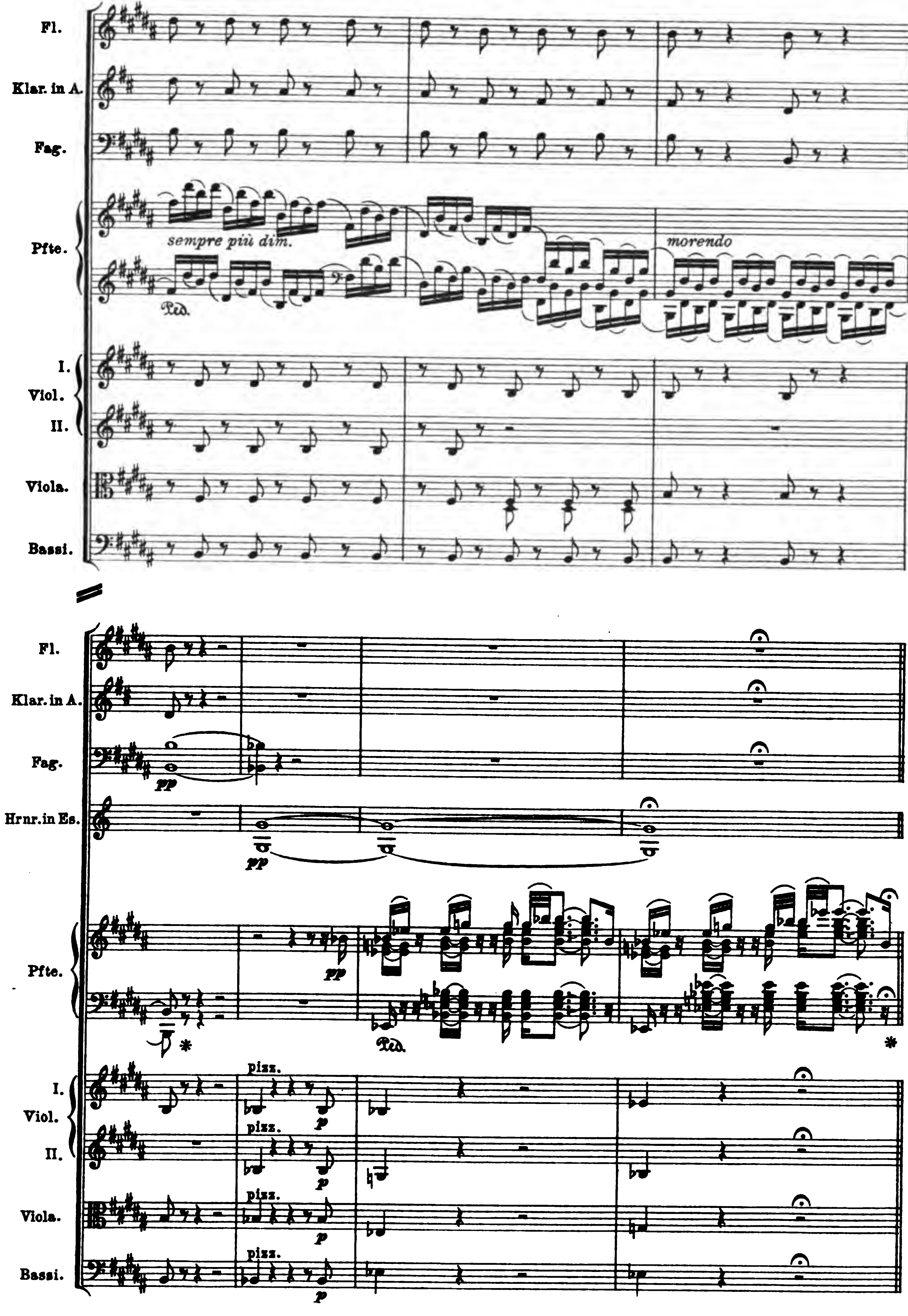
Gewisse Stellen in den Beethovenschen Konzerten hätten die Aufmerksamkeit der Komponisten längst hierauf lenken sollen. Man hat sicher die wundervolle Wirkung bemerkt, welche im Es-dur-Konzerte Beethovens die langsamen Akkordfiguren beider Hände in der höheren Tonregion des Pianoforte hervorbringen, während die Melodie von Flöte, Klarinette und Fagott geführt wird, unter nachschlagenden Achteln der Streichinstrumente. Bei solcher Umkleidung ist der Klang des Pianoforte von verführerischem Reiz, er ist voll Ruhe und Frische, ein Urbild der Anmut. (Partiturbeispiel 58.)

*) vgl. Seite 170: „Lelio" von Berlioz.

Nº 58. Es-dur-Konzert, Adagio.




Fl.
Klar. in A.
Fag.
Pfte.
I.
Viol.
II.
Viola.
Bassi.
cresc.
dim.
pp
p
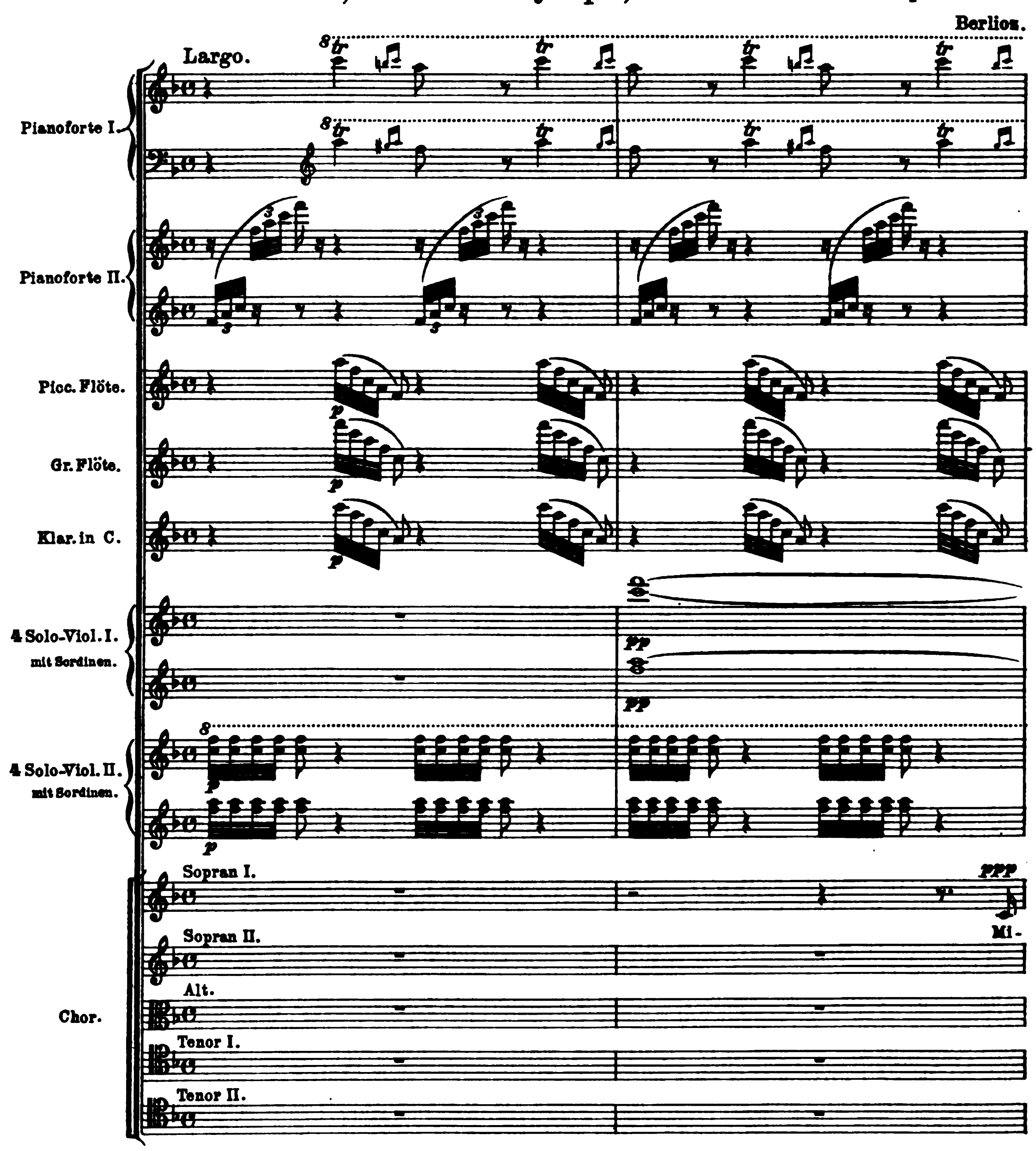

Fl.
Klar. in A.
Fag.
Pfte.
sempre più dim.
Ped.
morendo
I.
Viol.
II.
Viola.
Bassi.
Fl.
Klar. in A.
Fag.
pp
Hrnr. in Es.
pp
Pfte.
pp
Ped.
I.
Viol.
II.
Viola.
Bassi.
pizz.
p

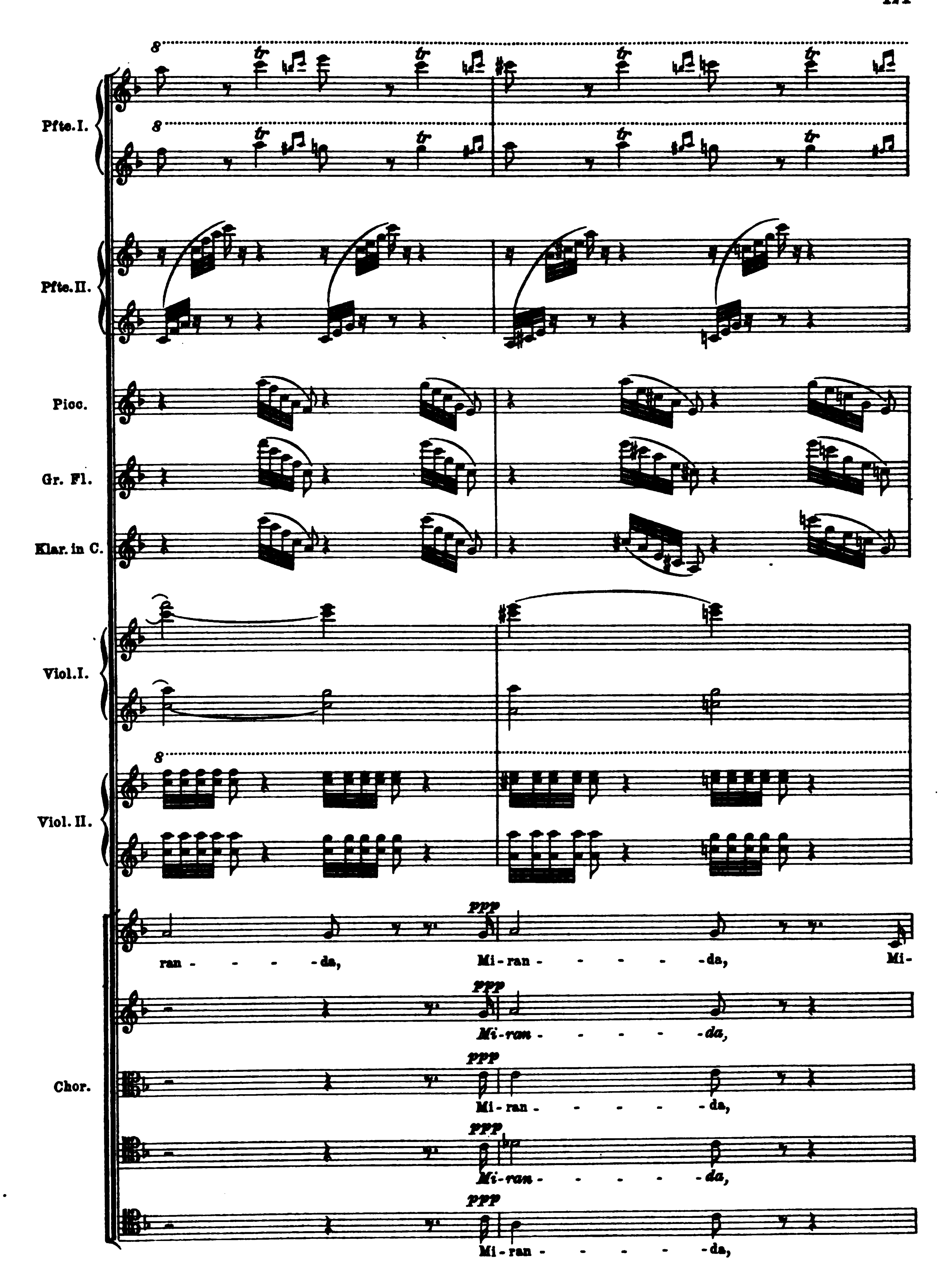
Ganz verschieden hiervon ist die Verwendung des Pianoforte in dem vorher erwähnten, einzeln dastehendem Falle. In einem Chore von Luftgeistern hat der Verfasser zwei Klaviere zu je zwei Händen an der Begleitung der Singstimmen teilnehmen lassen. Die tiefer spielenden Hände auf dem einen Pianoforte führen von der Tiefe nach der Höhe einen schnellen Arpeggiengang in Triolen aus, dem ein anderer dreistimmiger Arpeggiengang von Flöten und Klarinette in entgegengesetzter Bewegung antwortet, letzterer umschwirrt von einem Doppeltriller in Terzen, welcher von den beiden, höher spielenden Händen des anderen Pianofortes ausgeführt wird. Kein anderes Instrument würde ein derartiges harmonisches Tongeschwirr hervorbringen, wie es das Pianoforte mit Leichtigkeit tun kann, und wie es hier zur Darstellung des sylphengleichen Charakters des Tonstückes geboten erschien.
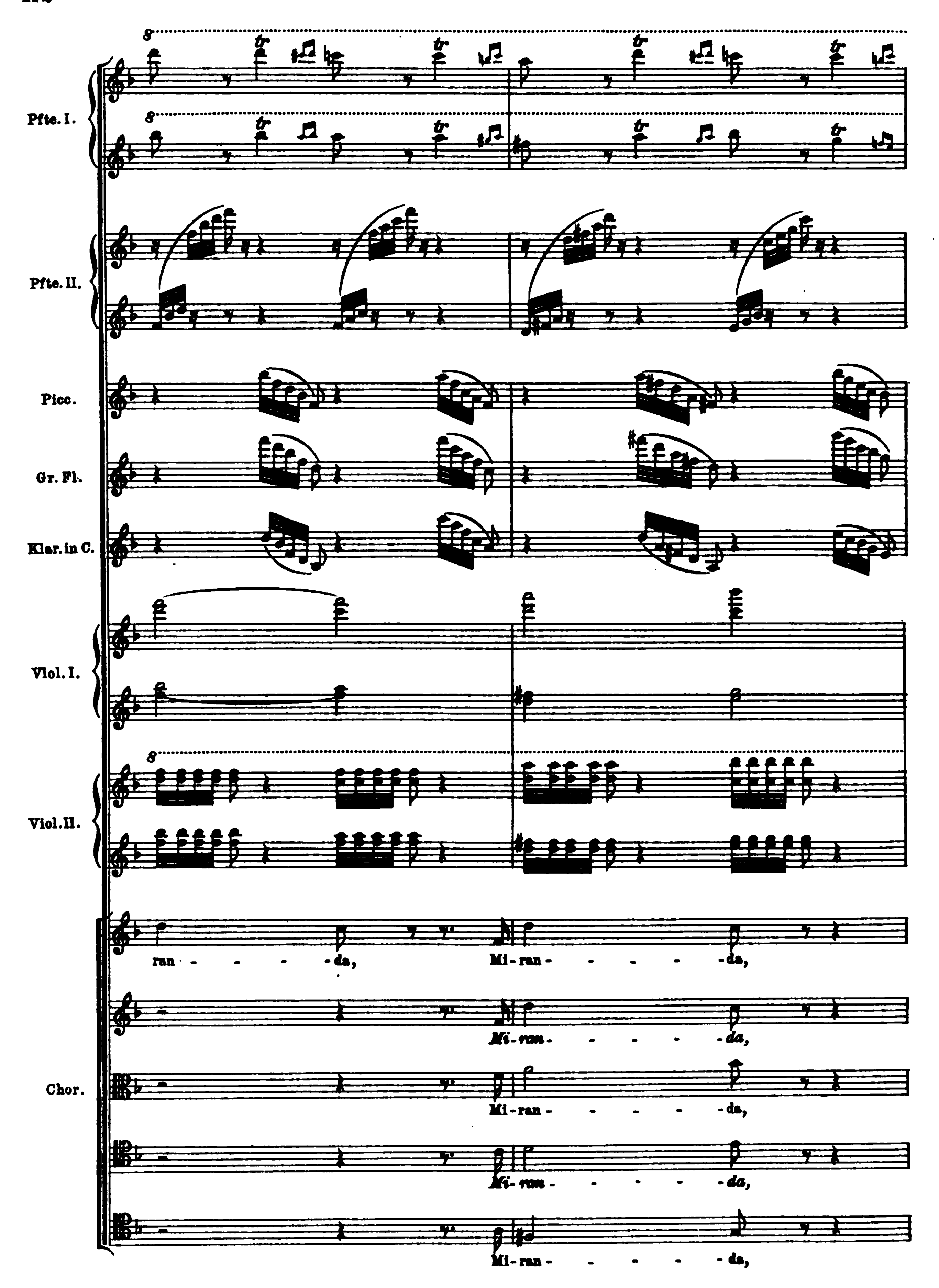
(Partiturbeispiel 59.)
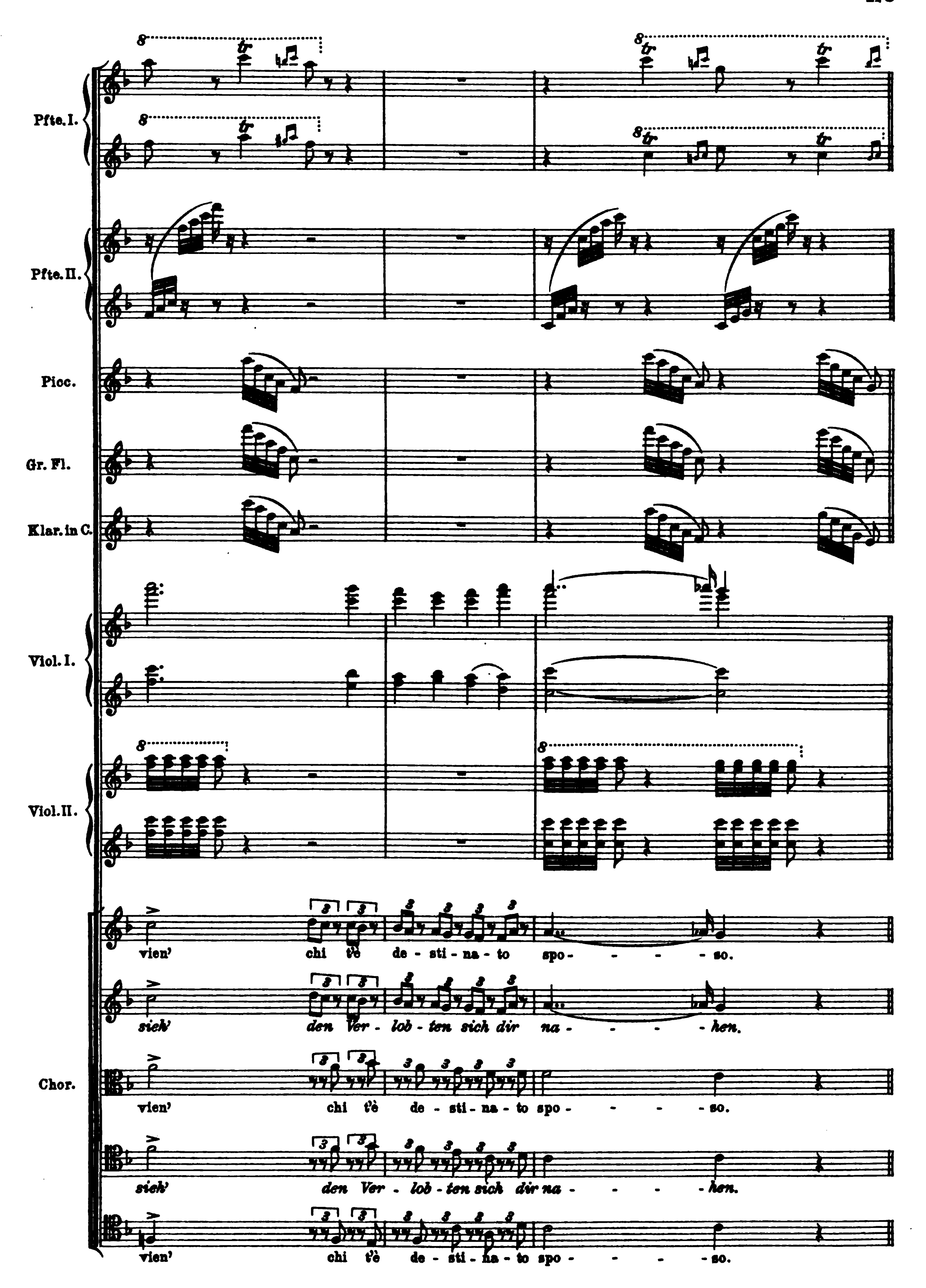
Nº 59. Lelio, Monodrame lyrique, Finale (Fantaisie sur la tempête).

Berlioz.




Pfte. I.
Pfte. II.
Picc.
Gr. Fl.
Klar. in C.
Viol. I.
Viol. II.
Chor.
ppp
ran - - - - da, Mi - ran - - - - - - da, Mi -
Mi - ran - - - - - - da,
Mi - ran - - - - - - da,
Mi - ran - - - - - - da,
Mi - ran - - - - - - da,


Pfte. I.
Pfte. II.
Picc.
Gr. Fl.
Klar. in C.
Viol. I.
Viol. II.
Chor.
ran - - - - - da,
Mi-ran - - - - - - da,
Mi-ran - - - - - - da,
Mi-ran - - - - - - da,
Mi-ran - - - - - - da,
Mi-ran - - - - - - da,


Pfte. I.
Pfte. II.
Picc.
Gr. Fl.
Klar. in C.
Viol. I.
Viol. II.
Chor.
vien' chi t'è de-sti-na-to spo- - - - -so.
sich' den Ver-lob-ten sich dir na- - - - -hen.
vien' chi t'è de-sti-na-to spo- - - - - -so.
sich' den Ver-lob-ten sich dir na- - - - -hen.
vien' chi t'è de-sti-na-to spo- - - - - -so.

Soll dagegen das Pianoforte über seine zarten Wirkungen hinausgehen und mit dem Orchester an Stärke wetteifern, so verschwindet es vollständig. Es muß begleiten oder begleitet werden; es sei denn, man verwendete es, ähnlich wie die Harfen, in großer Anzahl. Das wäre meiner Überzeugung nach gar nicht zu verachten; indes würde es, in Anbetracht des erforderlichen großen Raumes schwierig sein, ein Dutzend solcher Instrumente in einem einigermaßen starkbesetzten Orchester unterzubringen.

Als ein kleines unabhängiges Orchester für sich betrachtet, muß das Pianoforte seine eigene Instrumentation haben; sie geht mit der Kunst des ausübenden Klavierspielers Hand in Hand. Dem Spieler ist es bei vielen Gelegenheiten anheimgestellt, gewisse Stimmen hervorzuheben, oder andere zurücktreten zu lassen; eine Stelle der mittleren Tonregion stark zu spielen, den Ausschmükkungen in höheren Tonlagen dagegen Leichtigkeit zu geben, oder die Fülle der Bässe zu mäßigen; an ihm ist es zu beurteilen, wo ein Fingerwechsel geboten erscheint, oder wo Veranlassung dazu ist, sich bei dieser oder jener Melodie nur des Daumens zu bedienen; er weiß, wenn er für sein Instrument schreibt, wann er enge oder zerstreute Harmonie anwenden soll; er unterscheidet wie nahe oder entfernt die Töne in einem Arpeggiengang gelegt werden können, und kennt die Verschiedenheit des Klangcharakters, die daraus hervorgeht. Besonders wichtig ist außerdem der richtige Gebrauch der Pedale. Hervorragende Klavierkomponisten haben daher stets in sorgfältigster Weise diejenigen Stellen bezeichnet, wo das Dämpferpedal genommen und wo es verlassen werden soll. Sehr unrecht ist es deshalb, daß viele Virtuosen, und darunter manche der geschicktesten, jene Bezeichnungen eigensinnigerweise unberücksichtigt lassen und fast unaufhörlich mit aufgehobenen Dämpfern spielen. Sie lassen dabei vollständig unbeachtet, daß hierdurch oft die ungleichartigsten Harmonien ineinander übergehen und die abscheulichsten Mißklänge daraus entstehen. Diese üble Gewohnheit ist in der Tat ein schlimmer Mißbrauch einer an sich guten Einrichtung, denn die daraus hervorgehende Wirkung ist Lärm und verworrenes Geräusch statt Wohlklang! Es ist übrigens nur die natürliche Folge jenes unerträglichen Hanges der Virtuosen, großer wie kleiner, Sänger wie Instrumentalisten, stets das Interesse für ihre eigene Persönlichkeit in erste Linie zu stellen.

(Dieser Vorwurf ist heute auch auf eine große Anzahl von Dirigenten auszudehnen!)

Sie kümmern sich wenig um die unerläßliche Achtung, die der Ausführende dem Komponisten schuldet und um die stillschweigend, aber tatsächlich vorhandene Verpflichtung, dem Zuhörer die Gedanken des Komponisten unversehrt zu übermitteln, gleichviel ob er einem mittelmäßigen Autor die Ehre gibt, ihm als Dolmetsch zu dienen, oder ob ihm selbst die Ehre zu Teil wird, unsterbliche Gedanken eines Genies wiederzugeben. In einem wie in dem anderen Falle sollte der Ausführende stets bedenken, wenn er, einer augenblicklichen Laune folgend, den Absichten des Komponisten zuwiderhandelt, daß der Verfasser des vorzutragenden Werkes, möge es beschaffen sein wie es wolle, wahrscheinlich hundertmal mehr Aufmerksamkeit darauf verwendet hat, Ort und Stelle, sowie die Dauer gewisser Effekte genau zu bestimmen, diese oder jene Tempo-Angaben zu machen, Melodie und Rhythmus so zu gestalten, Akkorde und Instrumente so zu wählen, wie er getan, – als er, der Ausführende, darauf verwendet das Gegenteil zu tun. Man kann (und täte man es bei jeder Gelegenheit) nicht genug gegen dieses törichte Vorrecht Verwahrung einlegen, das sich Instrumentalisten, Sänger und Orchesterdirigenten nur allzuoft anmaßen. Eine solche Sucht ist nicht allein lächerlich, sie muß auch, wenn sie weiter überhand nimmt, unsägliche Verwirrung und die schlimmsten Nachteile für die Kunst mit sich bringen. An Komponisten und Kritikern ist es, ihr übereinstimmend immerdar und unter allen Umständen entgegenzuarbeiten.

(Goldene Worte! (Der Herausgeber.))

Ein Pedal, das man viel weniger als das Dämpferpedal in Gebrauch nimmt, welches indes Beethoven und einige andere sehr vorteilhaft verwendet haben, ist die sogenannte Verschiebung. Dem gewöhnlichen Klange des Pianoforte und der durch das Dämpferpedal erzeugten prächtigen Tonfülle gegenüber wirkt es nicht allein durch den Kontrast (Abschwächung des Tons) vortrefflich, sondern ist auch mit unbestreitbarem Nutzen bei Begleitung des Gesanges zu verwenden, besonders wenn die Stimme des Sängers schwach ist, oder wenn, wie noch häufiger der Fall sein wird, dem ganzen Vortrag der Charakter der Zartheit und Innigkeit beigelegt werden soll. Man zeigt seinen Gebrauch mit den Worten an: „Mit Verschiebung", oder auf Italienisch „una corda". Die Wirkung dieses Pedals besteht darin, daß es die ganze Klaviatur in der Weise verschiebt, daß die Hämmer nur eine der drei Saiten treffen können, welche, im Einklang gestimmt, für jeden einzelnen Ton bei allen guten Instrumenten heutzutage vorhanden sind. Da infolgedessen nur eine Saite in Schwingung kommt, vermindert sich die Tonstärke des Instrumentes um zwei Drittel, und es ergibt sich zugleich eine sehr bemerkenswerte Verschiedenheit im Klangcharakter.

Blasinstrumente.

Bevor wir die Glieder dieser großen Familie einzeln studieren, wollen wir so klar wie möglich ein musikalisches Wörterbuch zusammenstellen bezüglich der verschiedenen Abstufungen in Höhe und Tiefe gewisser Instrumente, bezüglich der Transpositionen, welche diese Unterschiede herbeiführen, sowie auch der üblichen Notierungsweise und der Benennung dieser Instrumente.

Wir ziehen zunächst eine Grenzlinie zwischen den Instrumenten, deren Ton genau so erklingt, wie die musikalischen Signaturen ihn anzeigen, und den Instrumenten, deren Ton höher oder tiefer als die geschriebene Note erklingt. Aus dieser Teilung ergeben sich folgende beide Kategorien:

Nichttransponierende Instrumente, deren Ton so erklingt, wie er geschrieben ist.	Transponierende Instrumente, deren Ton von der geschriebenen Note verschieden ist.
Die Violine.	
Die Viola.	
Die Viola d'amour, die Viola da gamba.	
Das Violoncell	Der Kontrabaß.
Die gewöhnliche Flöte	Alle anderen Flöten als die gewöhnliche Flöte.
Die Oboe	Die Oboe d'amore, das Englisch-Horn.
Die Klarinette in C	Alle anderen Klarinetten als die C-Klarinette.
Das Fagott	Das Quint- und Kontrafagott.
Das russische Fagott.	
Das Horn in hoch C	Alle anderen Hörner als das Horn in hoch C.
Das Kornett in C	Alle anderen Kornetts als das Kornett in C.
Die Trompete in C	Alle anderen Trompeten als die Trompete in C.
Die Altposaune	Die Altposaune mit Ventilen.
Die Tenorposaune.	
Die Baßposaune.	
Die Ophikleïde in C	Alle anderen Ophikleïden als die Ophikleïde in C.
Das Bombardon	Der Serpent.
Die Baßtuba.	Alle anderen Tuben.
Die Harfe, die Mandoline	Die Gitarre.
Das Pianoforte.	
Die Orgel.	
Die Singstimmen (wenn man sie in ihren betreffenden Schlüsseln und nicht alle ohne Unterschied im G-Schlüssel notiert.)	Die Tenöre und Bässe (wenn man sie im G-Schlüssel notiert, indem dann ihre Töne eine Oktave tiefer als die geschriebene Note erklingen).
Die Pauken.	
Die Glocken.	
Die antiken Zimbeln.	
Das Glöckcheninstrument.	
Das Glockenspiel.	
Die Klavier-Harmonika	Die Harmonika mit Stahlzungen.

Die Viola alta.	
Die Violotta.	
Die Cellone.	
	Die Heckel-Clarina.
	Das Heckelphon.
Das Saxophon in C	Alle anderen Saxophone, die Saxhörner, Saxtrompeten und Saxtuben.
Die Celésta.	

Aus dieser Übersicht ergibt sich, daß alle nichttransponierenden Instrumente mit dem Zusatze „in C", deren Töne so erklingen wie sie geschrieben sind, und diejenigen Instrumente, wie Violine, Oboe, Flöte u.s.w. bei denen keine derartige Bezeichnung des Tones üblich ist, sich ganz im nämlichen Falle befinden; letztere sind für den Komponisten in dieser Beziehung den Instrumenten in C völlig gleich. Indes hat die Benennung mancher Blasinstrumente, soweit sie sich auf den dem Rohre eigentümlichen Naturklang gründet, die sonderbarsten und ungereimtesten Folgerungen herbeigeführt; sie hat die Notierung der transponierenden Instrumente zu einer sehr verwickelten Aufgabe und das musikalische Wörterbuch vollkommen unlogisch gemacht. Es wird daher nötig sein, zunächst diesen Gebrauch eingehend zu erörtern und da wieder Ordnung herzustellen, wo so wenig zu finden ist.

Die Ausführenden sprechen bisweilen von der Tenorposaune als von der Posaune in B, von der Altposaune als von der in Es, und — noch häufiger — von der gewöhnlichen Flöte als von der Flöte in D.

Diese Bezeichnungen sind dem Sinne nach insofern richtig, als das Rohr der beiden Posaunen bei geschlossenem Zuge in der Tat bei der einen die Töne des B-dur-Akkordes, bei der anderen die Töne des Es-dur-Akkordes hören läßt, ebenso gibt die gewöhnliche Flöte bei durchgängig geschlossenen Löchern und Klappen den Ton D. Da aber die Ausführenden auf diesen Naturklang des Rohres in keiner Weise Rücksicht zu nehmen brauchen, sondern einfach die geschriebenen Noten der wirklichen Tonhöhe nach wiedergeben, also das C einer Tenorposaune ein C und nicht ein B, das C einer Altposaune gleichfalls ein C und nicht ein Es, das C der Flöte endlich wiederum ein C und nicht ein D ist, so folgt daraus offenbar, daß diese Instrumente nicht in die Kategorie der transponierenden sondern in die der nichttransponierenden Instrumente gehören, und daß sie ebensogut als in C stehend anzusehen sind wie die Oboen, oder wie die Klarinetten, Hörner, Kornetts und Trompeten in C. Eine nähere Bezeichnung des Tones ist bei ihnen nicht nötig, man müßte denn „in C" hinzusetzen. Es geht zugleich hieraus hervor, wie wichtig es ist, die gewöhnliche Flöte nicht Flöte in D zu nennen; denn da man die anderen, in höherer Stimmung stehenden Flöten nach dem Unterschiede zwischen ihrem Stimmungsverhältnis und dem der gewöhnlichen Flöte benannte, kam man dahin, statt einfach „Terzflöte", und „Nonenflöte" zu sagen (was doch immerhin wenigstens nicht Verwirrung in die Ausdrücke gebracht hätte) diese Instrumente „Flöte in F" und „Flöte in Es" zu benennen. Wohin dies führt, mag das Folgende zeigen. In einer Partitur kann die kleine Klarinette in Es, deren C in Wirklichkeit wie Es klingt, ganz die nämliche Stelle wie eine „Flöte in F" genannte Terzflöte ausführen, und diese beiden, dem Namen nach scheinbar in verschiedener Stimmung stehenden Instrumente bringen gleichwohl ein und denselben Ton hervor. Ist daher die Benennung nicht hier oder dort falsch? und ist es nicht sinnlos bei den Flöten allein einen Modus für Benennung und Bezeichnung der Stimmung anzunehmen, der von dem bei den übrigen Instrumenten befolgten Modus vollständig abweichend ist?

Als festzuhaltenden Grundsatz, der jede falsche Auslegung unmöglich macht, schlage ich daher vor: Der Ton C ist der alleinige Vergleichungspunkt, von dem man bei Bezeichnung der Stimmung transponierender Instrumente auszugehen hat. Das natürliche Stimmungsverhältnis des Rohres nichttransponierender Blasinstrumente kann niemals in Betracht kommen. Jedes nichttransponierende oder nur in die Oktave transponierende Instrument, bei dem also das geschriebene C den wirklichen Ton C gibt, wird als „in C" stehend angesehen.

Steht also ein Instrument der gleichen Gattung ober- oder unterhalb der Stimmungshöhe des Stamminstrumentes, so wird dieser Unterschied nach dem Verhältnis zum Tone C bestimmt. Folglich sind die Violine, die Flöte, die Oboe, welche unisono mit der Klarinette in C, der Trompete in C, dem Horne in C spielen, „in C", während, wenn man eine Violine, eine Flöte, eine Oboe in Gebrauch nimmt, die einen Ton höher als die gewöhnlichen Instrumente dieses Namens gestimmt sind, so stehen diese Violine, diese Flöte, diese Oboe, weil sie unisono mit der Klarinette in D und der Trompete in D spielen, „in D".

Hieraus folgt, daß man betreffs der Flöten die alte Bezeichnungsweise abschaffen, daß man die Terzflöte nicht mehr Flöte in F, wohl aber, da ihr C wie Es klingt, Flöte in Es, wie auch die in kleiner None und Sekunde stehenden Flöten nicht Flöten in Es, sondern, da ihr C den Ton Des ergibt, große oder kleine Flöte in Des nennen muß; und so weiter betreffs der anderen Stimmungen.

Instrumente mit Rohrblatt.

Unter diesen ist die Familie der Instrumente mit doppeltem Rohrblatte von derjenigen der Instrumente mit einfachem Rohrblatt zu unterscheiden. Erstere besteht aus fünf Gliedern: Oboe, Englisches Horn, Fagott, Quintfagott und Kontrafagott; die andere umfaßt die Klarinetten, Bassethörner, Saxhörner u. s. w.

Die Oboe.

Sie hat einen Umfang von zwei Oktaven und einer Quinte. Man notiert sie im Violinschlüssel:



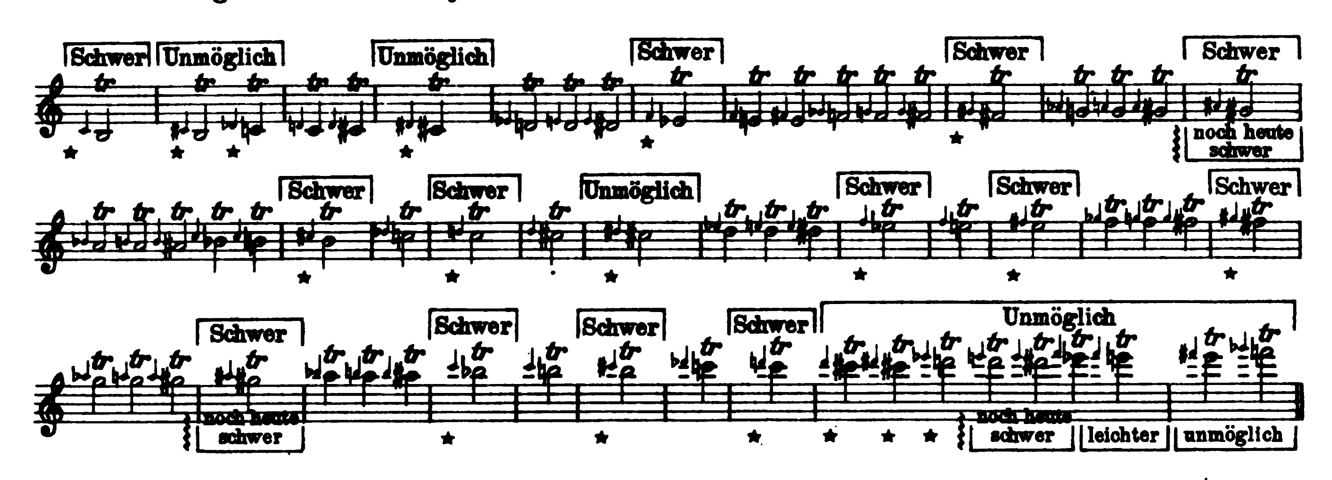
Die beiden letzten hohen Noten müssen sehr behutsam angewendet werden; das f zumal ist nicht ohne Gefahr, wenn es schnell eintreten soll.*)

Manche Oboen besitzen das tiefe b [Notenbeispiel], da aber dieser Ton dem Instrumente nicht allgemein eigen ist, so muss man ihn lieber vermeiden. Mit Anwendung des Böhmschen Systemes werden die Schwierigkeiten der Applikatur schwinden, welche die Oboe in ihrem heutigen Zustande noch bietet, Schwierigkeiten, welche bei schnellen Gängen z. B. vom cis (des) der Mittellage nach der höheren Tonstufe



und vom gis zum fis [Notenbeispiel] entstehen.

Die Triller mit großer Sekunde sind daher auf diesen Tonstufen, und noch auf einigen anderen unmöglich oder sehr schwer auszuführen und von schlechter Wirkung, wie aus folgender Tabelle zu ersehen ist.
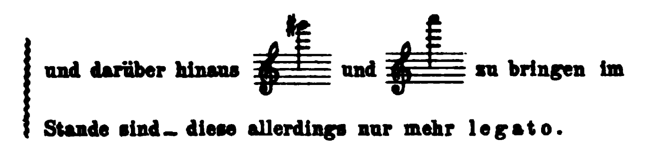


Das System Conservatoire, Paris, mit einigen Änderungen von Flemming, ermöglicht alle diese mit ⋆ bezeichneten Triller und auch den gebrochenen Fis-dur-Akkord:



ganz sauber und rein, sogar ziemlich schnell.

---

*) Trifft bei den heutigen französischen Oboen nicht mehr zu, da dieselben bis zum [Notenbeispiel] noch *p* blasen können



und darüber hinaus [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel] zu bringen im Stande sind – diese allerdings nur mehr legato.

Wie alle anderen Instrumente bewegen sich auch die Oboen am bequemsten in Tonarten, die wenig Vorzeichnungen haben.

Skalen in H-dur sind schwierig, in As-dur leichter, dagegen Des-dur wieder schwieriger.

Leicht ausführbar sind folgende Passagen auch im schnellsten Zeitmaß:



Für gesangvolle Stellen ist es gut, den folgenden Umfang nicht zu überschreiten:



Die in der Tiefe und Höhe darüber hinaus liegenden Töne erklingen matt oder dünn, hart oder schreiend; sie sind sämtlich von schlechter Beschaffenheit. Schnelle chromatische oder diatonische Gänge lassen sich auf der Oboe zwar ziemlich gut ausführen, bringen jedoch eine unangenehme, fast lächerliche Wirkung hervor; mit den Arpeggien verhält es sich ebenso. Eine Veranlassung, derartige Tonfolgen vorzuschreiben, dürfte nur ganz selten vorkommen, wir gestehen sogar, noch keiner begegnet zu sein, und was die Virtuosen in ihren Phantasien oder Variationen hierin versuchen, ist wenig geeignet, das Gegenteil zu beweisen. Die Oboe ist vor allem ein m e l o d i s c h e s Instrument; sie hat einen ländlichen Charakter, voll Zärtlichkeit, fast möchte ich sagen: voll Schüchternheit.
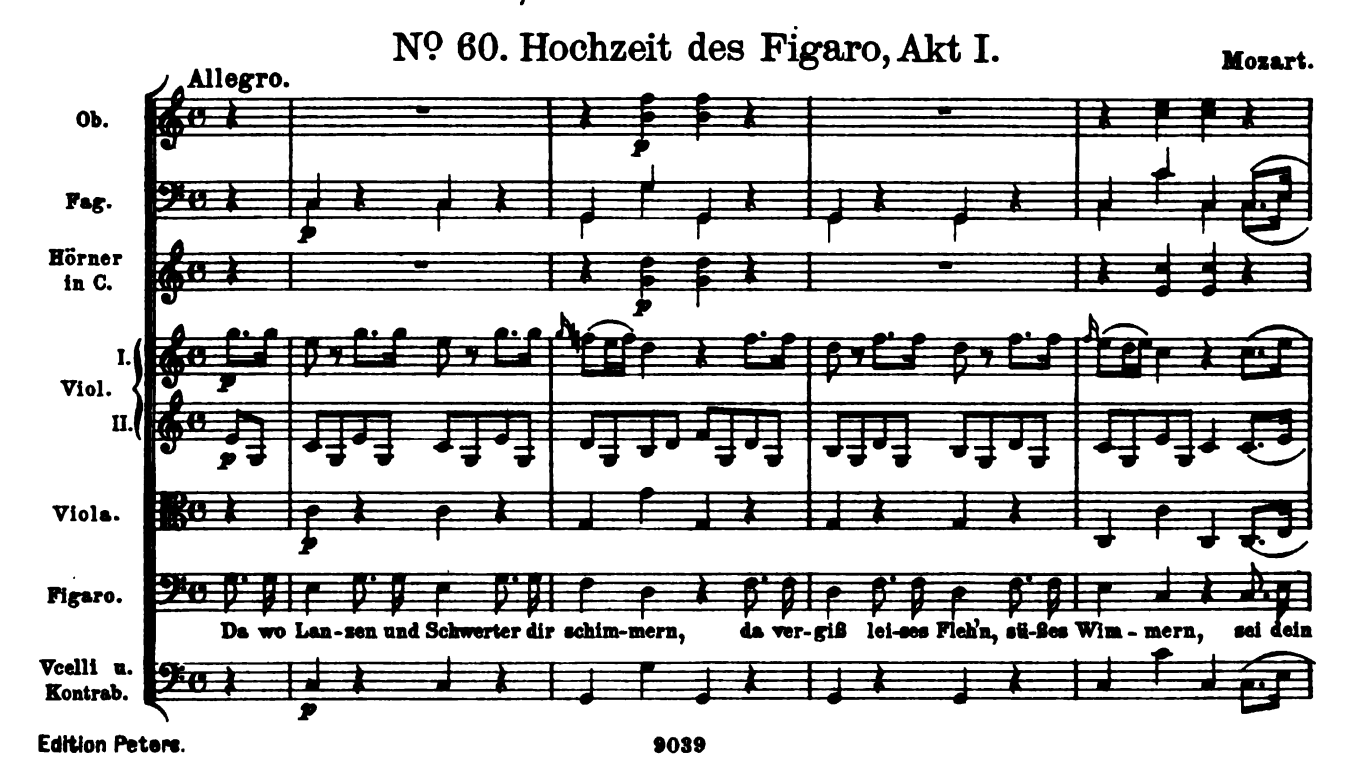
In den Tuttistellen des Orchesters verwendet man sie indes ohne auf den Ausdruck des Klanges besondere Rücksicht zu nehmen; denn hier verliert sie sich in der Gesamtheit und die Besonderheit ihres Ausdruckes kann nicht mehr unterschieden werden. Ganz so verhält es sich auch, wie im voraus hierbei erwähnt sei, mit dem größten Teile der übrigen Blasinstrumente. Nur diejenigen machen eine Ausnahme, deren Tonfülle äußerst stark oder deren Klangeigentümlichkeit besonders hervorstechend ist. Diese dürfen, wenn man Kunst und gesunden Menschenverstand nicht mit Füßen treten will, unmöglich wie einfache Harmonieinstrumente behandelt werden; es sind die Posaunen, Ophikleïden, Kontrafagotte und in vielen Fällen auch die Trompeten und Kornetts.
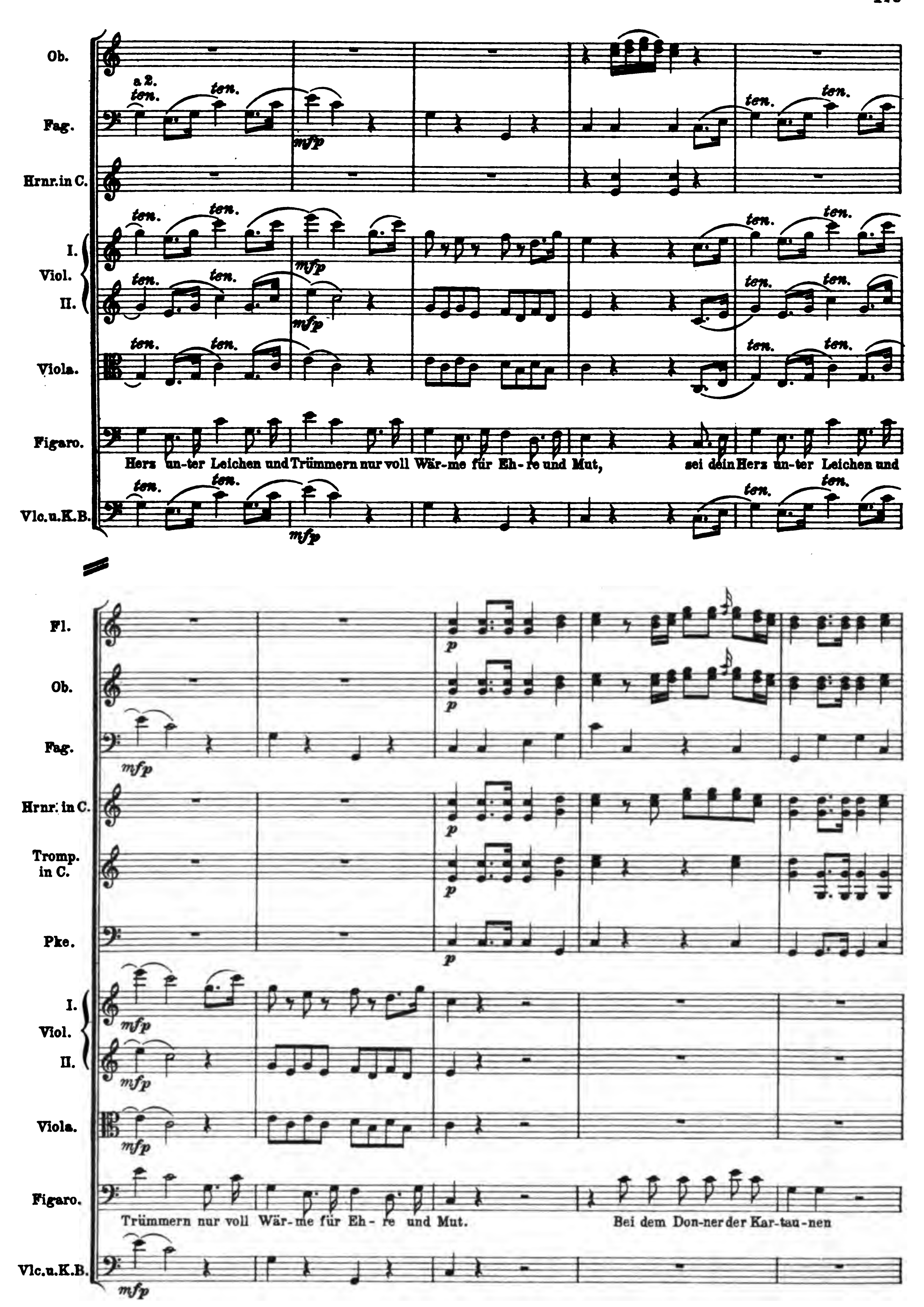
Naive Anmut, unberührte Unschuld, stille Freude wie Schmerz eines zarten Wesens, alles dies vermag die Oboe im Kantabile aufs glücklichste wiederzugeben. Auch ein gewisser Grad von Erregung ist ihr zugänglich, doch muß man sich hüten, ihn bis zum Schrei der Leidenschaft, bis zum stürmischen Ausbruch des Zornes, der Drohung oder des Heldenmutes steigern zu wollen; denn ihre kleine, herb-liebliche Stimme wird dann machtlos und verfällt vollständig ins Unnatürliche. Diesen Fehler haben selbst einige große Meister, Mozart unter anderen, nicht vermieden. Man findet in ihren Partituren Stellen, deren leidenschaftliche Bewegung und kriegerischer Anklang mit dem Tone der Oboen, die sie auszuführen haben, seltsam kontrastieren; daraus entstehen nicht allein verfehlte Wirkungen, sondern auch störende Mißverhältnisse zwischen Szene und Orchester, zwischen Melodie und Instrumentation. Das frischste, schönste, edelste Marschthema verliert Adel, Frische und Schönheit, wenn es die Oboen hören lassen; gibt man es den Flöten, so kann es seinen Charakter allenfalls noch bewahren; von den Klarinetten vorgetragen, wird es fast nichts verlieren.

Nur im *pp* sind kriegerische Marschrhythmen als Nachahmung eines von Ferne erklingenden Trompeterchores mit Glück (speziell von Mozart) angewendet worden. Vergleiche Arie des Figaro. (Partiturbeispiel 60.)

Nº 60. Hochzeit des Figaro, Akt I.

Mozart.




Ob.
Fag.
Hrnr. in C.
I. Viol. II.
Viola.
Figaro.
Herz un-ter Leichen und Trümmern nur voll Wär-me für Eh-re und Mut, sei dein Herz un-ter Leichen und
Vlc. u. K.B.
Fl.
Ob.
Fag.
Hrnr. in C.
Tromp. in C.
Pke.
I. Viol. II.
Viola.
Figaro.
Trümmern nur voll Wär-me für Eh-re und Mut. Bei dem Don-ner der Kar-tau-nen
Vlc. u. K.B.



Fl.
Ob.
Fag.
Hrnr. in C.
Trp. in C.
Pke.
Figaro.

lockt dich der Trompe-ten Ton, dei-ner Fein-de ban-ges Stau-nen sei der ed - len Ta - ten

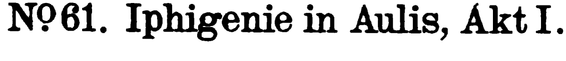
Fl.
Ob.
Fag.
Hrnr. in C.
Trp. in C. a 2.
Pke.
I. Viol. II.
Viola.
Figaro.

Lohn, sei der ed - len Ta - ten Lohn, sei der ed - len Ta - ten Lohn.

Vlc. u. K. B.

Wenn indes doch der Fall eintreten sollte, in einem Tonstück von oben erwähntem Charakter, Oboen verwenden zu müssen, um der Harmonie mehr Klanggehalt und den andern Blasinstrumenten mehr Kraft zu geben, so müßte man sie wenigstens so schreiben, daß ihr einem solchen Stile widerstreitender Klangcharakter vollständig von dem Klange der übrigen Instrumente gedeckt und derart mit der ganzen Tonmasse verschmolzen würde, daß er nicht mehr für sich allein bemerkbar wäre. Die tiefen Töne der Oboe, unangenehm, sobald sie offen hervortreten, können in gewissen, fremdartigen, klagenden Harmonien, vereint mit den tiefen Tönen der Klarinetten und mit dem tiefen d, e, f, g der Flöten und Englischen Hörner, wirksam zur Verwendung kommen.

Gluck und Beethoven haben den Gebrauch dieses wertvollen Instrumentes bewunderungswürdig gut verstanden; ihm verdanken beide die tiefe Wirkung mehrerer der schönsten Partien ihrer Werke. Was Gluck anbelangt, so brauche ich nur das Oboen-Solo in der Arie des Agamemnon in der „Iphigenie in Aulis“ anzuführen: „Welch' ein grausam Gebot: ein Vater führ' mit eigner Hand.“ Kann dieses Klagen einer unschuldigen Stimme, dieses beständige, immer dringlichere Flehen wohl von irgend einem Instrumente so, wie von der Oboe ausgeführt werden? (Partiturbeispiel 61.)
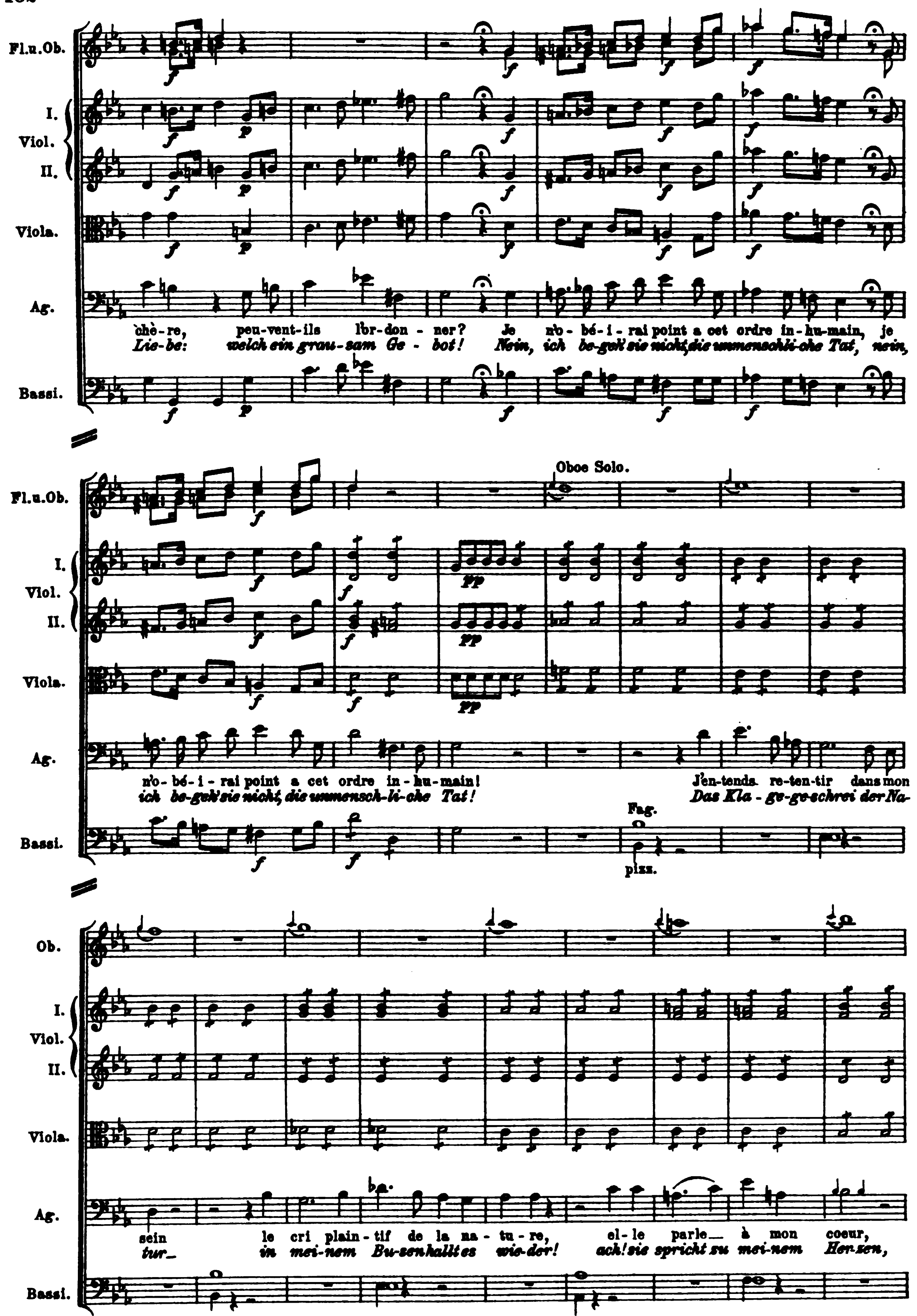


Nº61. Iphigenie in Aulis, Akt I.

Gluck.

Andante.

Flöten u. Oboen.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Agamemnon.
Peu-vent-ils or-don-ner qu'un pè - re de sa main pré-sente à l'an -
Welch ein grausam Ge-bot: ein Va - ter führ' mit eig-ner Hand zum Al -
Bassi. (Vlc. u. K.B.)

Fl. u. Ob.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Ag.
tel et pa-re d'un bandeau mor-tel le front d'u-ne vic-time et si ten-dre et si
tar die Tochter, die er zärt-lich liebt, die einz'ge teu-re Toch-ter, so voll Unschuld, so voll
Bassi.


Fl.u.Ob.
I. Viol. II.
Viola.
Ag.
chè-re, peu-vent-ils l'or-don - ner? Je n'o-bé-i-rai point a cet ordre in-hu-main, je
Lie-be: welch ein grau-sam Ge - bot! Nein, ich be-geh' sie nicht, die unmensch-li-che Tat, nein,
Bassi.
Oboe Solo.
n'o-bé-i-rai point a cet ordre in-hu-main! J'en-tends re-ten-tir dans mon
ich be-geh' sie nicht, die unmensch-li-che Tat! Das Kla-ge-ge-schrei der Na-
Fag.
pizz.
Ob.
sein le cri plain-tif de la na-tu-re, el-le parle— à mon coeur,
tur— in mei-nem Bu-sen hallt es wie-der! ach! sie spricht zu mei-nem Her-zen,



Ob.

I. Viol. II.

Viola.

Ag.

et sa voix est plus su - re que les o - ra - cles du des - tin, que les o - ra - cles
und ihr Wort faßt mich mächt'ger als des O - ra - kels Don - ner - wort, als des O - ra - kels

Bassi.

Fl. u. Ob.

Ob.

I. Viol. II.

Viola.

Ag.

du des - tin! Je n'o - bé - i - rai point à cet ordre in - hu - main, je n'o - bé - i - rai point à cet
Don - ner - wort! Nein, ich be - geh' sie nicht, die un - menschli - che Tat, nein, ich be - geh' sie nicht, die un -

arco

Bassi.

Fl. u. Ob.

I. Viol. II.
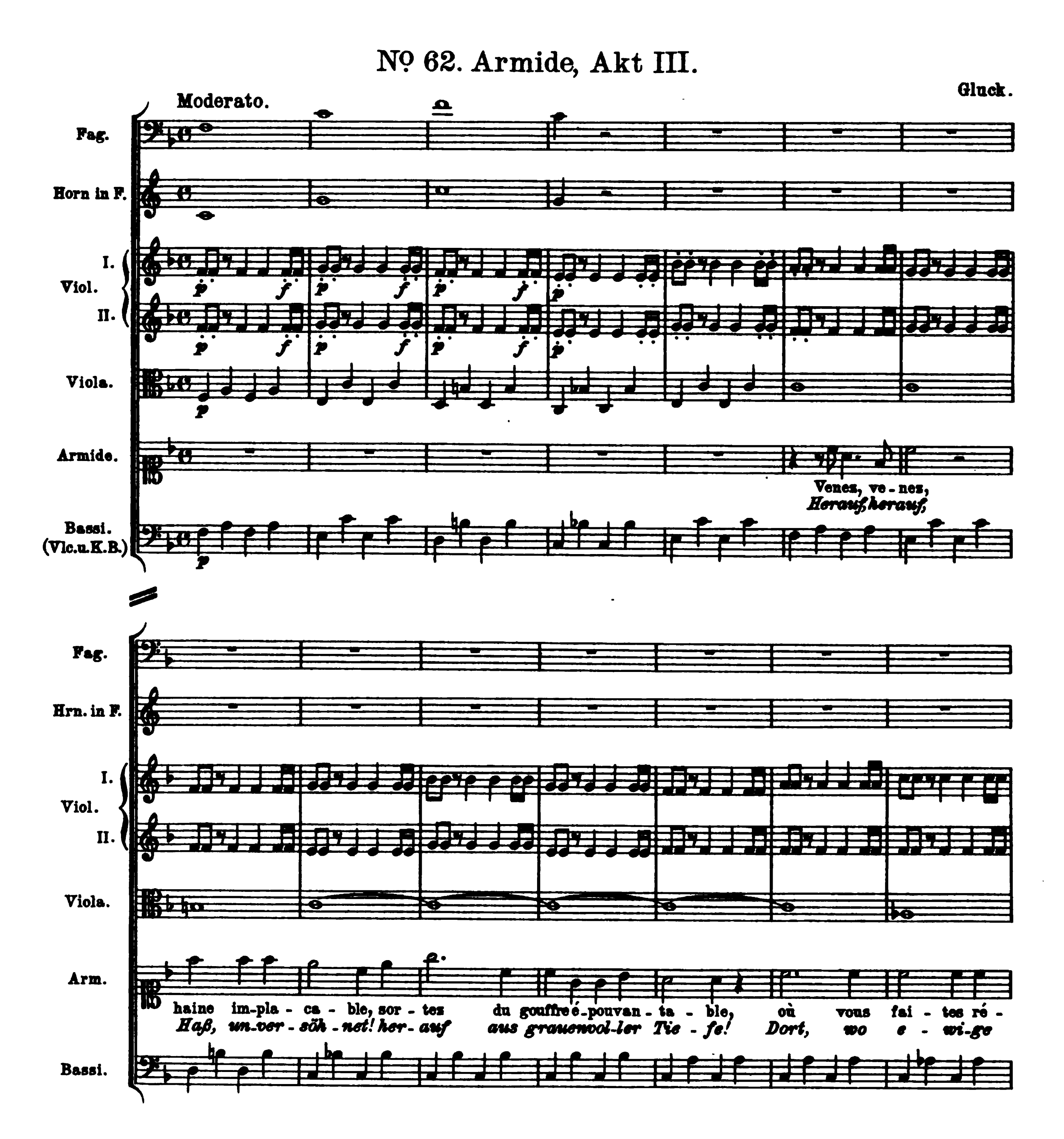
Viola.

Ag.

ordre in - hu - main!
mensch - li - che Tat!

Bassi.

Dann das berühmte Ritornell in der Arie der „Iphigenie auf Tauris:" „O laßt mich Tiefgebeugte weinen" (Akt II Szene 4).... Und dieses Kindesschreien des Orchesters, als Alceste mitten in der Begeisterung ihrer heldenmütigen Aufopferung plötzlich von dem Gedanken an ihre kleinen Söhne ergriffen wird und die Stelle des Thema: „Leben ohne dich, mein Gemahl" hastig unterbricht, um dem rührenden Appell der Instrumente mit dem herzzerreißenden Ausrufe: „Geliebte Kinder" zu antworten (Akt I Szene 5).... Und die in der Arie der Armide vorkommende Dissonanz der kleinen Sekunde, bei den Worten: „Rette mich vor der Liebe Glut" (Partiturbeispiel 62). Das alles ist erhaben, nicht nur durch die dramatische Idee, die Tiefe des Ausdrucks, die Hoheit und Schönheit der Melodie, sondern auch durch die Instrumentation und die bewundernswerte Wahl gerade der Oboe unter der Menge der übrigen Instrumente, die sich sämtlich hierzu als unzulänglich oder unfähig erweisen würden.





Fag.
Hrn. in F.
Viol. I. II.
Viola.
Arm.

gner une é - ter - nelle hor - reur! Ve - nez, ve - nez, haine im - pla -
Nacht, wo Schre - cken nur re - giert, her - auf, her - auf, Haß, un - ver -

Bassi.

Ob.
Fag.
Hrn. in F.
Viol. I. II.
Viola.
Arm.
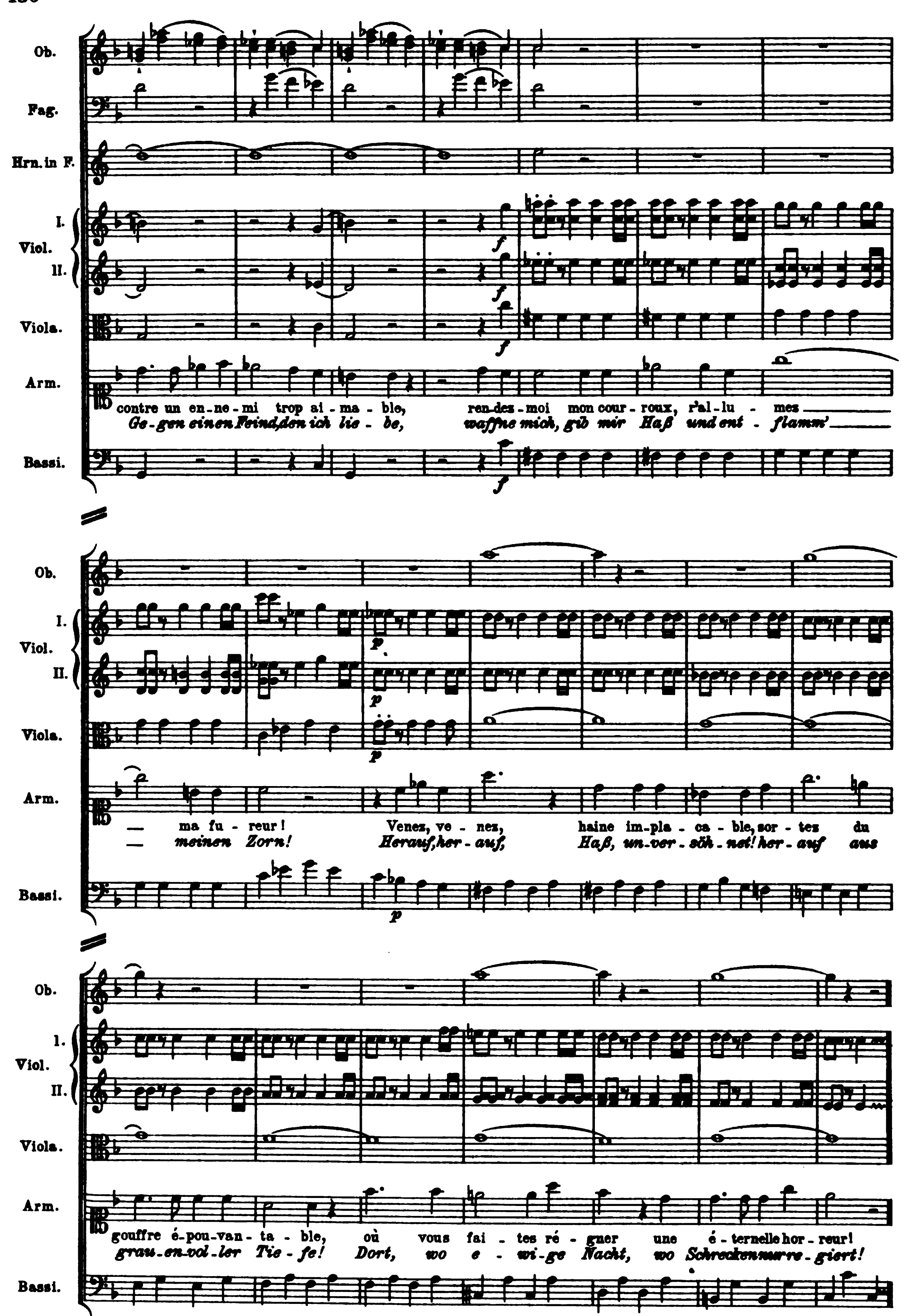
ca - ble, sor - tez du gouffre é - pou - van - ta - ble, sauvez - moi de l'a -
söh - net, her - auf aus grau - en - vol - ler Tie - fe! Ret - te mich, ret - te

Bassi.

Ob.
Fag.
Hrn. in F.
Viol. I. II.
Viola.
Arm.

mour, sau - vez - moi de l'a - mour! Rien n'est si re - dou - ta - ble,
mich vor der Lie - be Glut! Kei - ne Qual ist so furcht - bar!
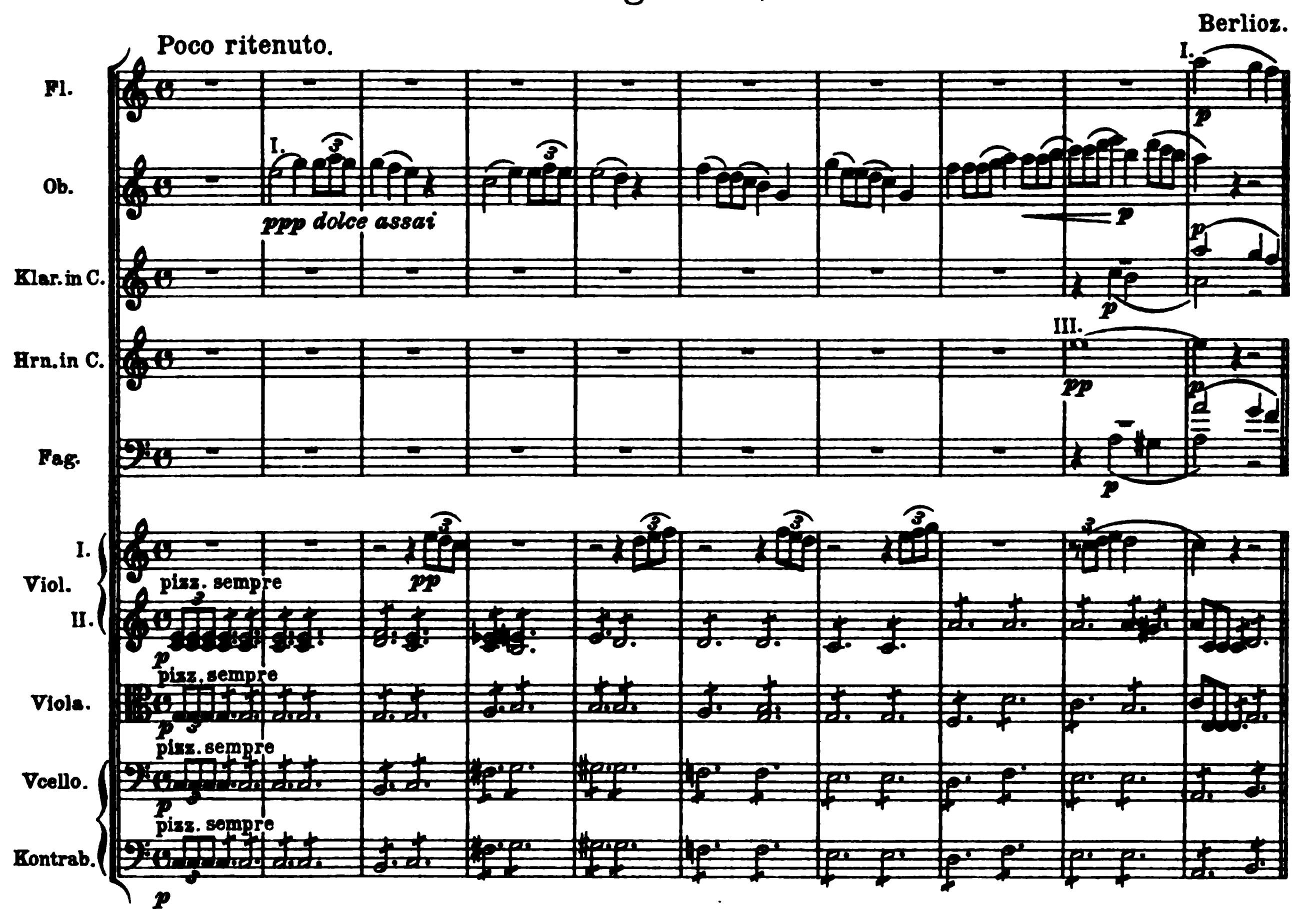
Bassi.


Ob.
Fag.
Hrn. in F.
Viol.
Viola.
Arm.
Bassi.
contre un en-ne-mi trop ai-ma-ble, ren-dez-moi mon cour-roux, r'al-lu-mes
Ge-gen einen Feind, den ich lie-be, waffne mich, gib mir Haß und ent-flamm'
ma fu-reur! Venez, ve-nez, haine im-pla-ca-ble, sor-tez du
meinen Zorn! Herauf, her-auf, Haß, un-ver-söh-net! her-auf aus
gouffre é-pou-van-ta-ble, où vous fai-tes ré-gner une é-ternelle hor-reur!
grau-en-vol-ler Tie-fe! Dort, wo e-wi-ge Nacht, wo Schreckenmurre-giert!

Als Beispiele lang ausgedehnter, aus dem besondern Charakter des Instrumentes heraus erfundener Oboen-Melodien sind Stellen aus Berlioz' Werken anzuführen, wie in den Ouverturen zu König Lear, zu Cellini und in der Symphonie fantastique. (Partiturbeispiel 63 a/b.)

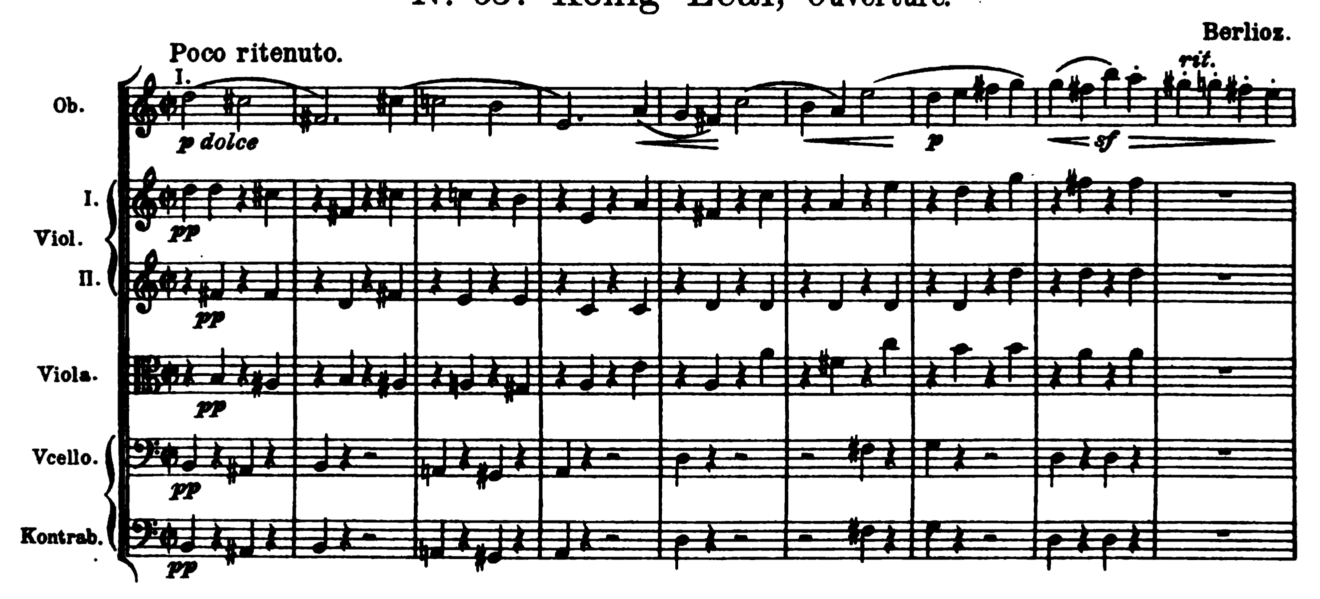
Nº 63a König Lear, Ouverture.
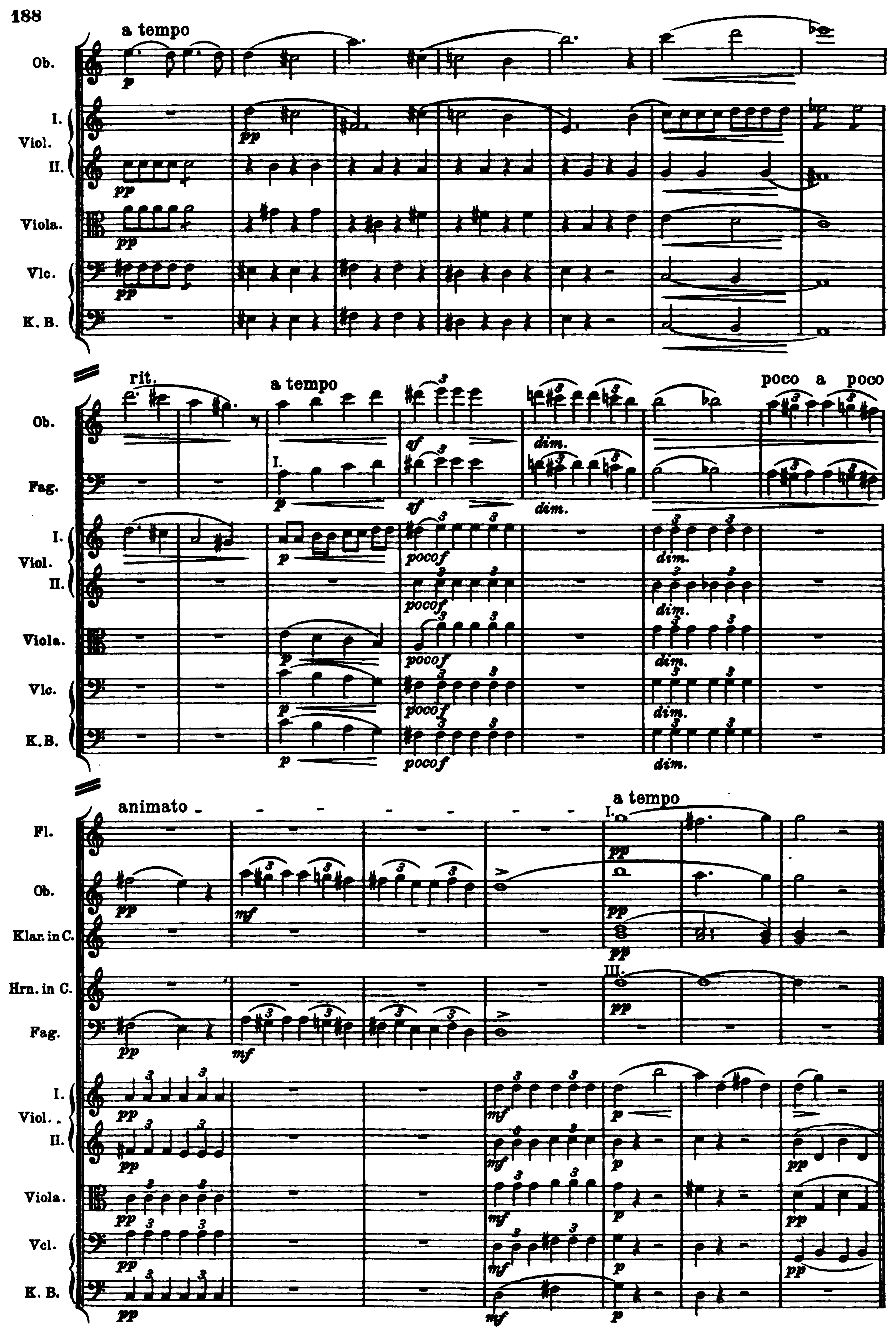
Berlioz.



Nº 63b König Lear, Ouverture.

Berlioz.
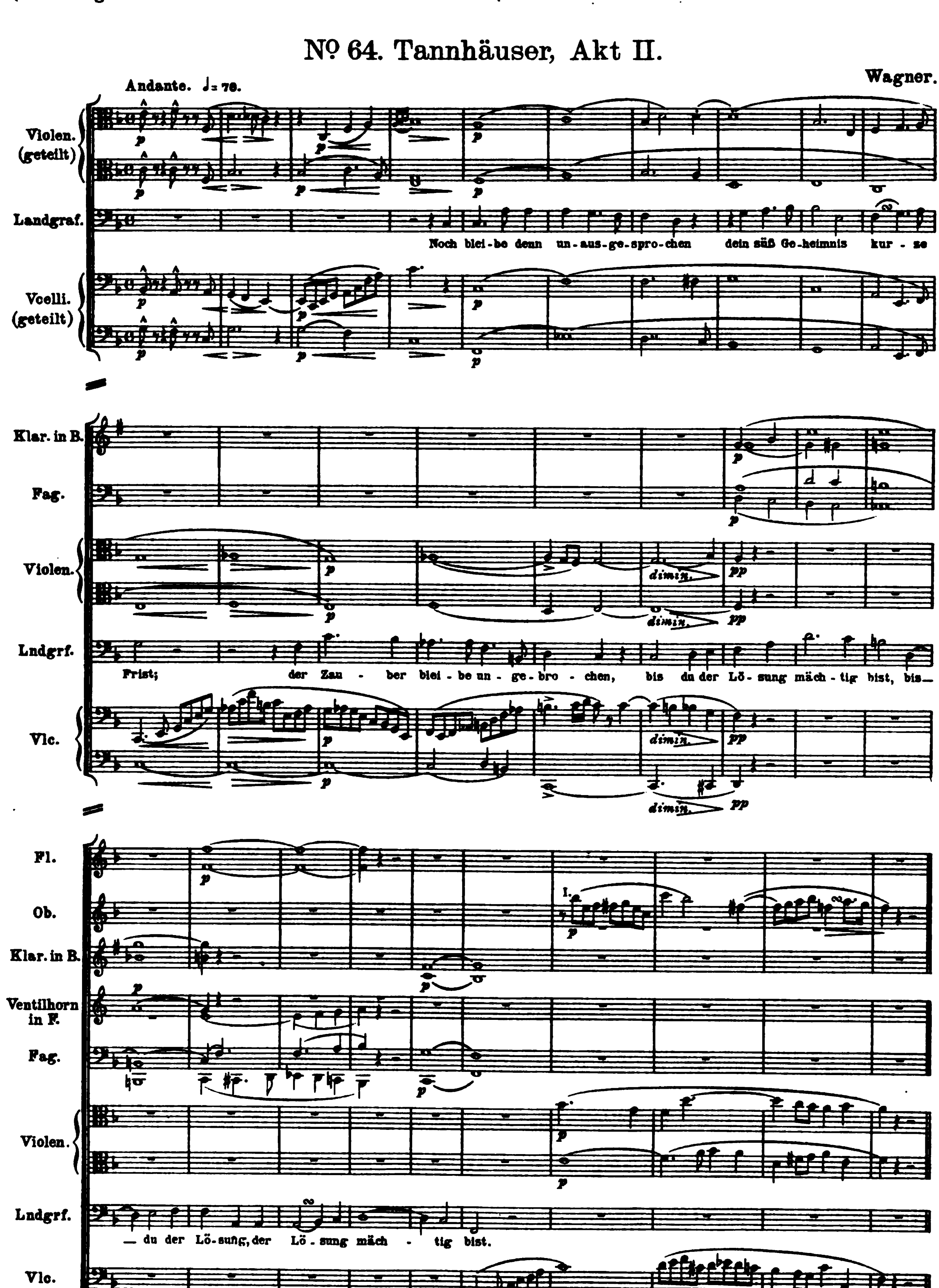



a tempo
Ob.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K. B.
rit.
a tempo
poco a poco
Ob.
Fag.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.
animato
a tempo
Fl.
Ob.
Klar. in C.
Hrn. in C.
Fag.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vcl.
K. B.

Kein anderes Instrument könnte in so herzbezwingenden Tönen das süsse Geheimnis keuscher Liebe uns verraten als die Oboe im Tannhäuser:

Nº 64. Tannhäuser, Akt II.

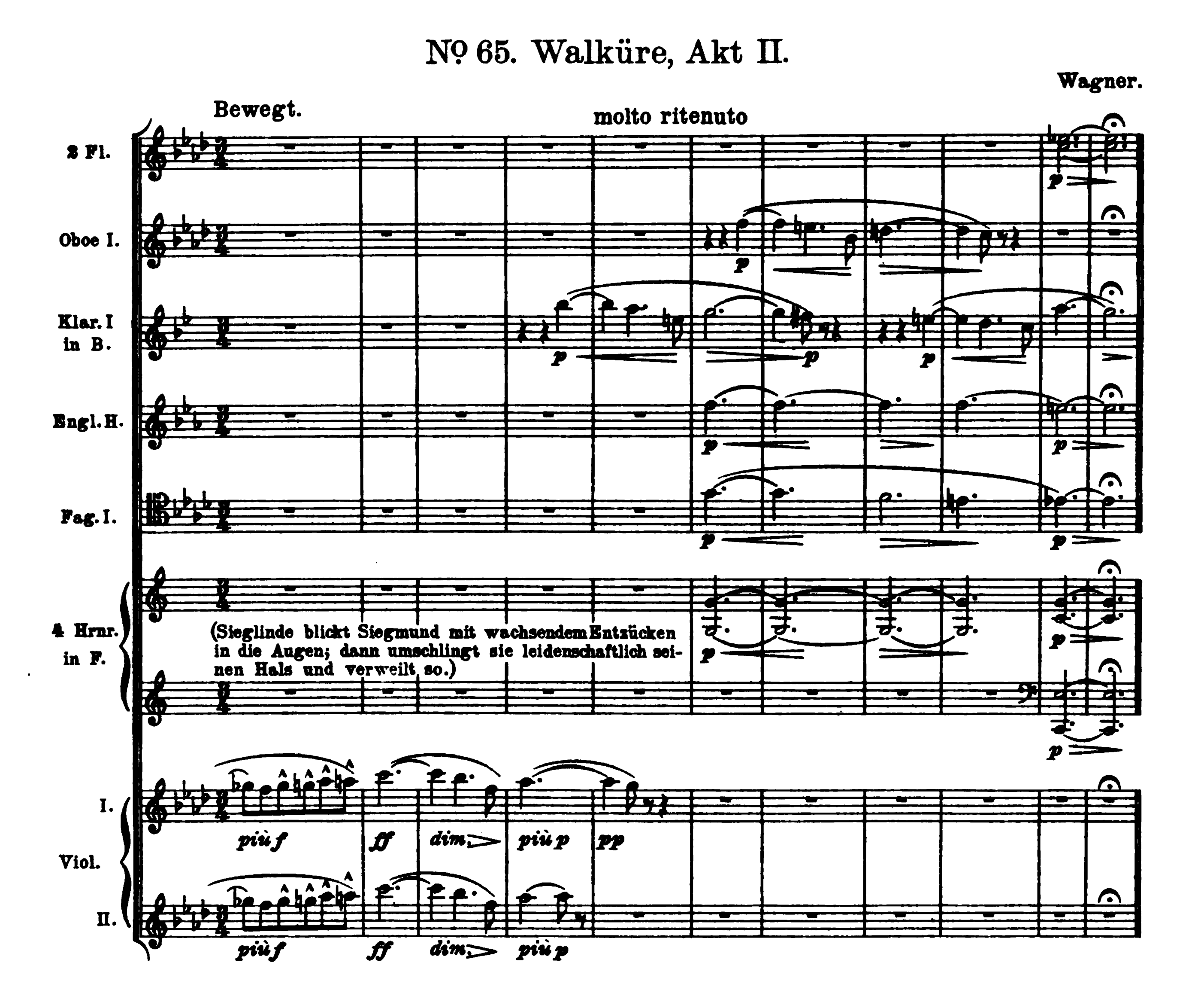
Wagner.



Im allgemeinen finden sich aber gerade bei Wagner sehr selten Fälle, wo er ein Instrument allein längere Zeit die Melodie tragen läßt, da bei ihm das Prinzip der Melodieteilung in die feinsten Mischungen vorherrscht. Musterbeispiel dafür im zweiten Akt der Walküre:

Nº 65. Walküre, Akt II.

Wagner.



Mit ihrer dicken und patzigen Tiefe, ihrer spitzigen, schneiderhaft dünnen Höhe dagegen eignet sich die Oboe, besonders wenn ihr Ton übertrieben wird, sehr gut zu humoristischen Wirkungen und zur Karrikatur: die Oboe kann schnarren, blöcken, kreischen, wie sie edel, keusch singen und klagen, kindlich heiter spielen und schalmeien kann.

Beethoven hat mehr den freudigen Ausdruck der Oboen verwertet: dies bezeugt das Solo im Scherzo der Pastoralsymphonie (Partiturbeispiel 66), das im Scherzo der neunten Symphonie (Ed. Peters Nº 1020i), das im ersten Satze der B-dur-Symphonie (Ed. Peters Nº 1020d) u.a.m.; gleichwohl ist es ihm nicht weniger gut gelungen, den Oboen auch Töne der Trauer oder der Verzweiflung anzuvertrauen. Man findet sie in dem Mollsolo der zweiten Hälfte des ersten Satzes der A-dur-Symphonie, in dem episodischen Andante des Finale der Eroica, und namentlich in der Arie im „Fidelio,“ wo Florestan, sterbend vor Hunger, im Wahnsinne der Todesangst die weinende Gattin zu sehen glaubt, und seine Angstrufe, von den schluchzenden Lauten der Oboe begleitet, ertönen. (Partiturbeispiele 67, 68, 69.)

№ 66. Pastoralsymphonie, Satz III.

Beethoven.

Allegro.

Oboe I.
Klar. in B.
Fag.
Viol. I.
Viol. II.

p
I.
p
dimin.
pp
dimin.
pp

Ob.
Klar. in B.
Fag.
Viol. I.
Viol. II.

cresc.
dolce

Ob.
Klar. in B.
Fag.
Viol. I.
Viol. II.
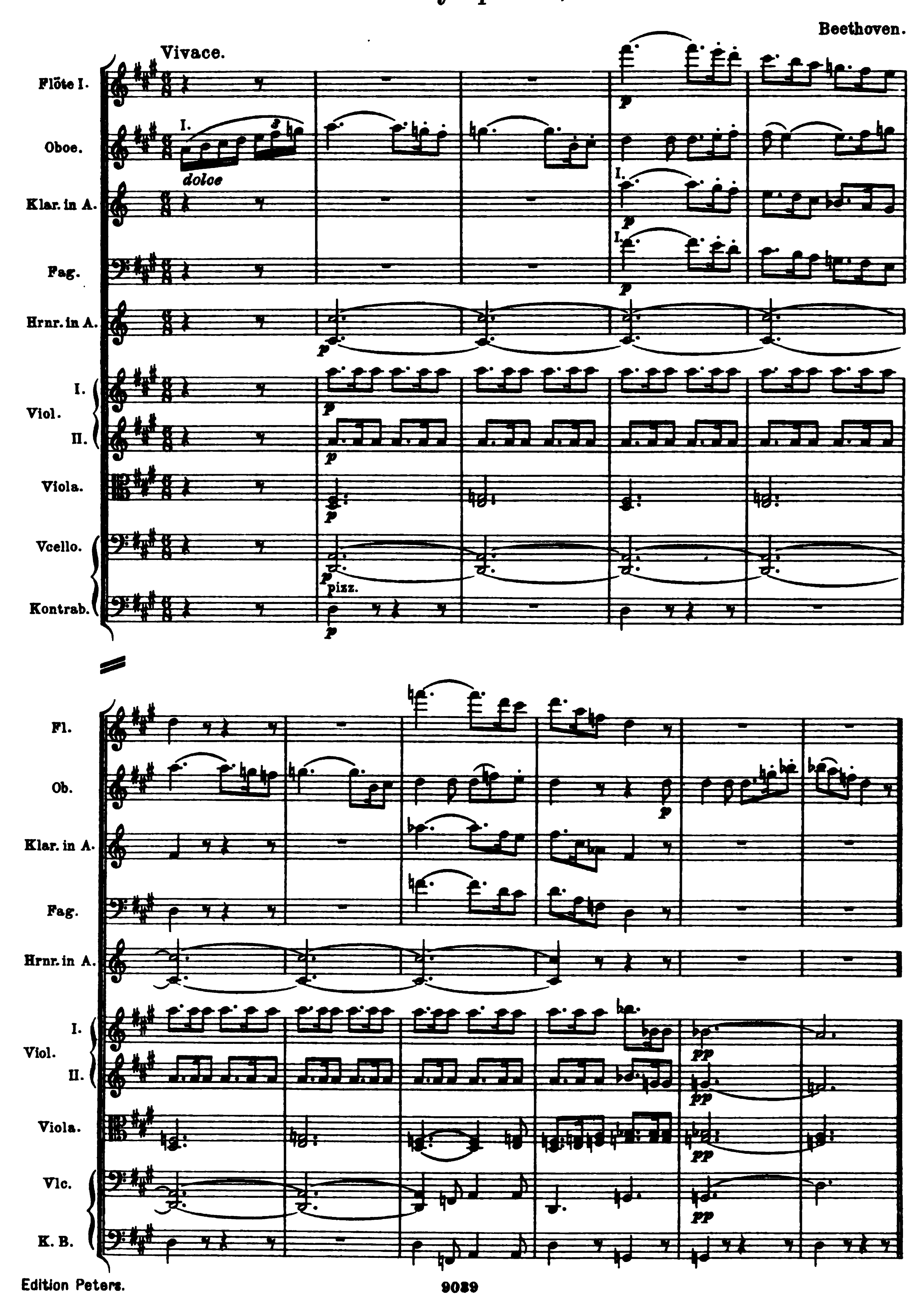
cresc.
pp
pp

Ob.
Klar. in B.
Fag.
Viol. I.
Viol. II.
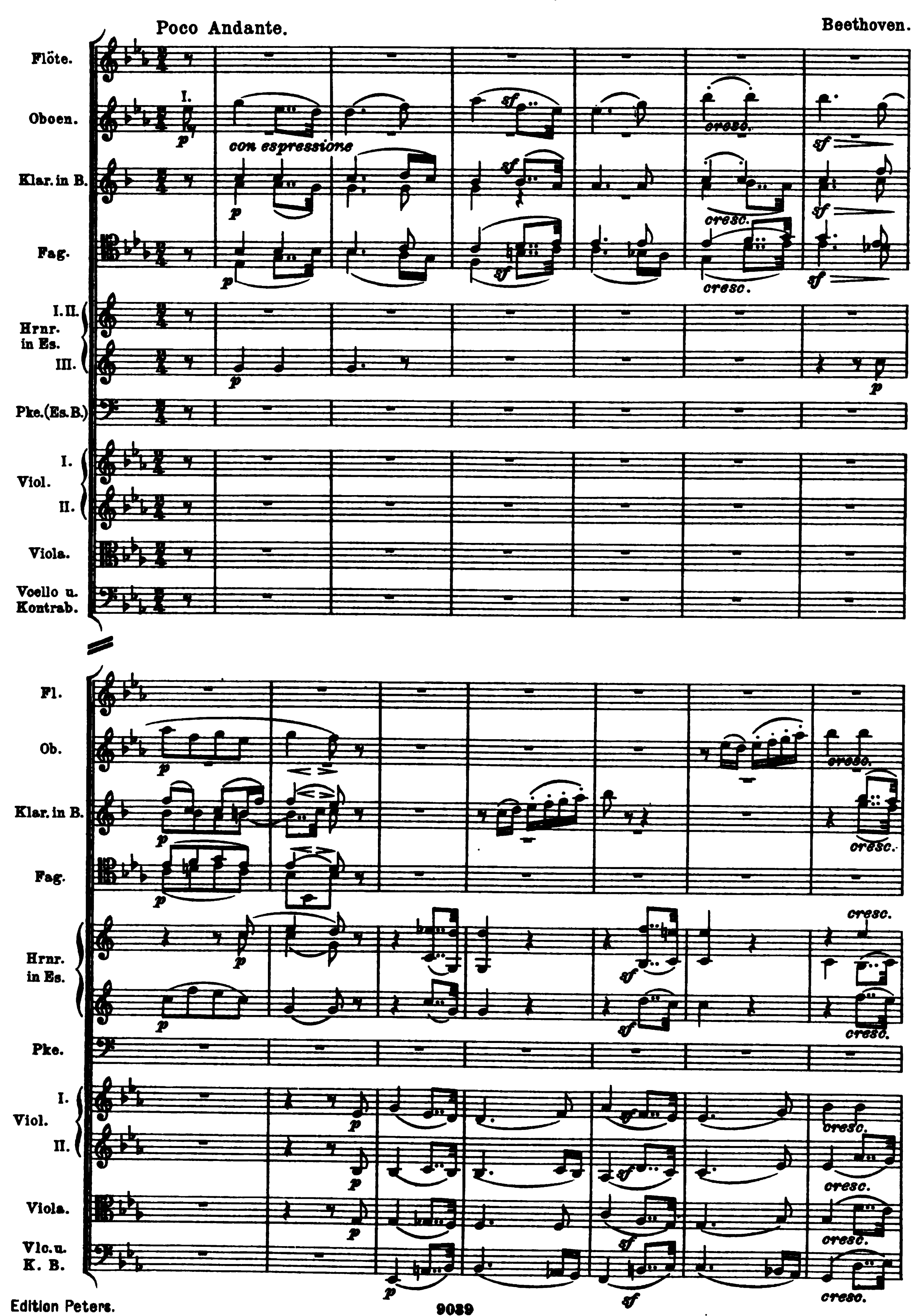
I.
dolce
dolce
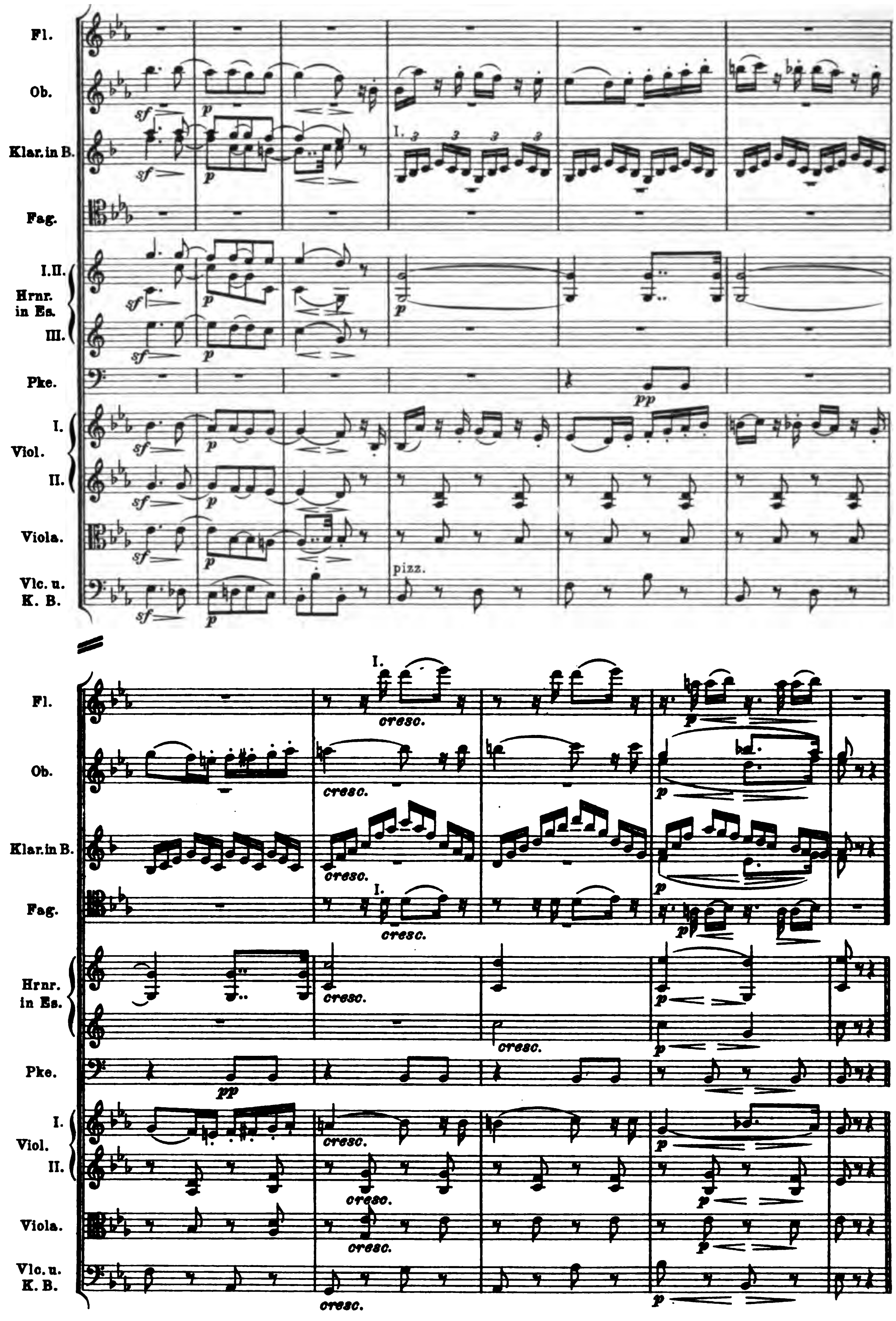
Nº 67. A-dur-Symphonie, Satz I.

Beethoven.
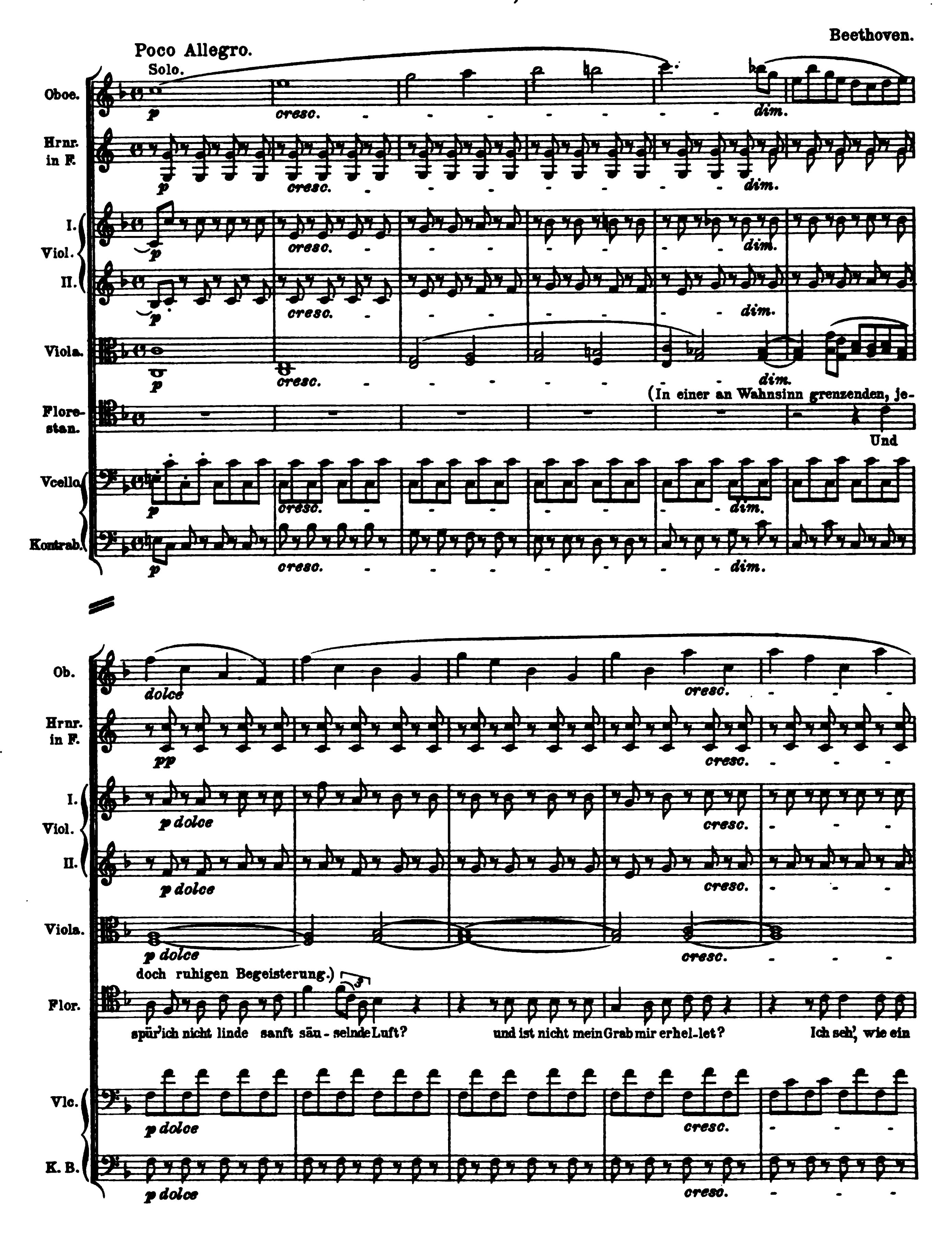


Nº 68. Sinfonia eroica, Finale.




Fl.
Ob.
Klar. in B.
Fag.
I. II.
Hrnr. in Es.
III.
Pke.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc. u. K. B.
sf
p
pp
pizz.
I.
cresc.

Nº 69. Fidelio, Akt II.

Beethoven.



p

p

p

cresc. poco a poco - - f dolce

cresc. poco a poco - - f p

cresc. poco a poco - - f p

cresc. poco a poco - - f p

cresc. poco a poco - - f p

[illegible] der führt mich zur Freiheit ins himm-lische Reich.

cresc. poco a poco - - f p

cresc. poco a poco - - f p

Die Oboe d'amore.

Sie steht eine kleine Terz tiefer als die Oboe und hat folgenden Umfang:

mit allen chrom. Intervallen:

wirklicher Klang:

Ihre Klangfarbe ist milder und von ruhigerem Charakter, auch ist ihre Beweglichkeit in Kreuztonarten größer als die der Oboe.

Von J. S. Bach und seinen Zeitgenossen vielfach verwendet, bediente man sich ihrer in den meisten Fällen als konzertierendes Instrument, wobei man mit Vorliebe zwei Oboen d'amore beschäftigte.
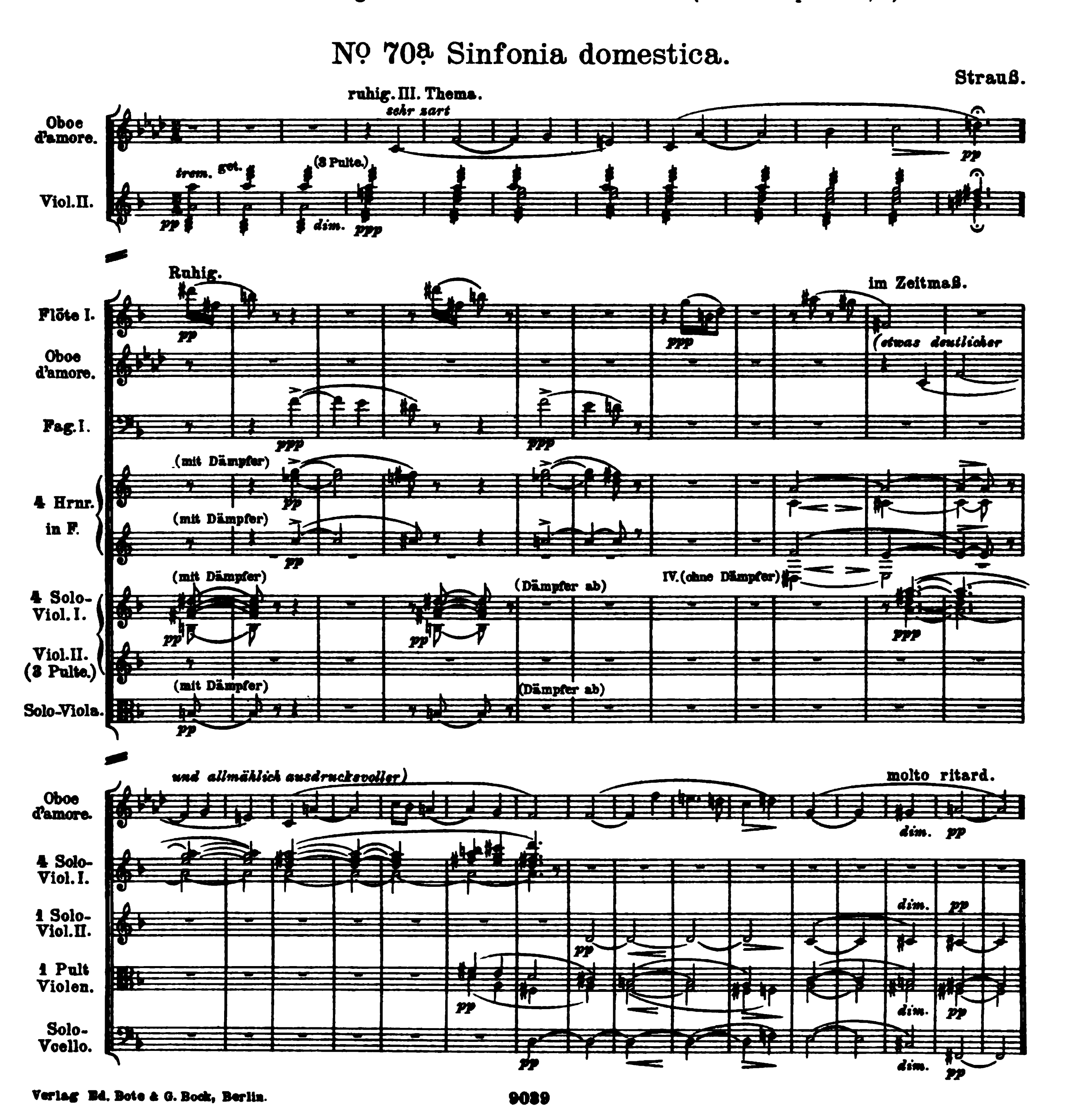
Zu Beginn des zweiten Teiles seines Weihnachtsoratoriums bringt sie Bach zu zweien in Verbindung mit Engl. Hörnern — eine entzückende Darstellung der friedlichen Hirtenmusik.

Als Beispiel der Verwendung dieses Instrumentes in neuerer Zeit erlaube ich mir auf meine Sinfonia domestica hinzuweisen, wo die Oboe d'amore als Symbol ebenso des unschuldig dahinträumenden, wie des heiter spielenden Kindes dient.

(Partiturbeispiele 70 a/b.)

Nº 70a Sinfonia domestica.

Strauß.





N° 70b Sinfonia domestica, Scherzo.

Strauß.
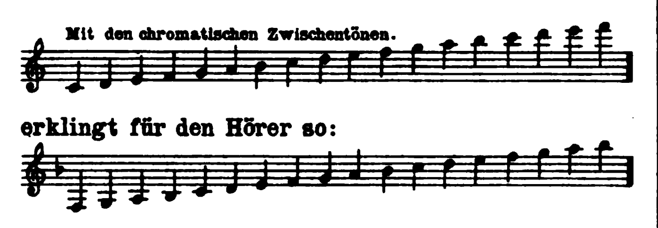
Wie die französischen Instrumente feiner gearbeitet sind, mehr Gleichmäßigkeit der Register aufweisen, leichter in der Höhe ansprechen und in der Tiefe ein zarteres *pp* ermöglichen, ist auch die Spielweise, Tongebung der französischen Oboisten derjenigen der deutschen weit vorzuziehen. Einige deutsche „Schulen" bemühen sich der Erzeugung eines möglichst dicken trompetenartigen Tones, der sich nun mit Flöten und Klarinetten in keiner Weise vermischt und oft in unangenehmster Weise hervorsticht.

Der französische Ton, wenn auch dünner und oft vibrierend, ist viel modulations- und anpassungsfähiger, aber trotzdem, wenn es darauf ankommt, im Forte durchdringend und auch besser in die Ferne tragend.

Ganz besonders trifft dies fürs Englische Horn zu; man beachte seine musterhafte Anwendung und Mischung mit Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten im ersten und zweiten Akte Lohengrin, deren Wirkung durchaus verfehlt und gegen die Absicht des Autors wäre, wenn das Engl. Horn, wie es bei deutscher Behandlung oft der Fall, als selbstständiger Körper hervorstechen würde, statt als feiner Kitt und Vermittler der Klangfarben der übrigen Holzbläser zu wirken.

Das Englische Horn.

Dieses Instrument ist sozusagen der Alt der Oboe und besitzt beinahe den ganzen Umfang derselben; manche Englische Hörner besitzen auch das tiefe b. Man schreibt es im Violinschlüssel wie eine Oboe in tief F, folglich eine Quinte höher, als es in Wirklichkeit ertönt. Seine Tonleiter



Wenn das Orchester in C spielt, muß das Englische Horn in G, wenn das Orchester in D spielt, muß es in A geschrieben werden u.s.w.
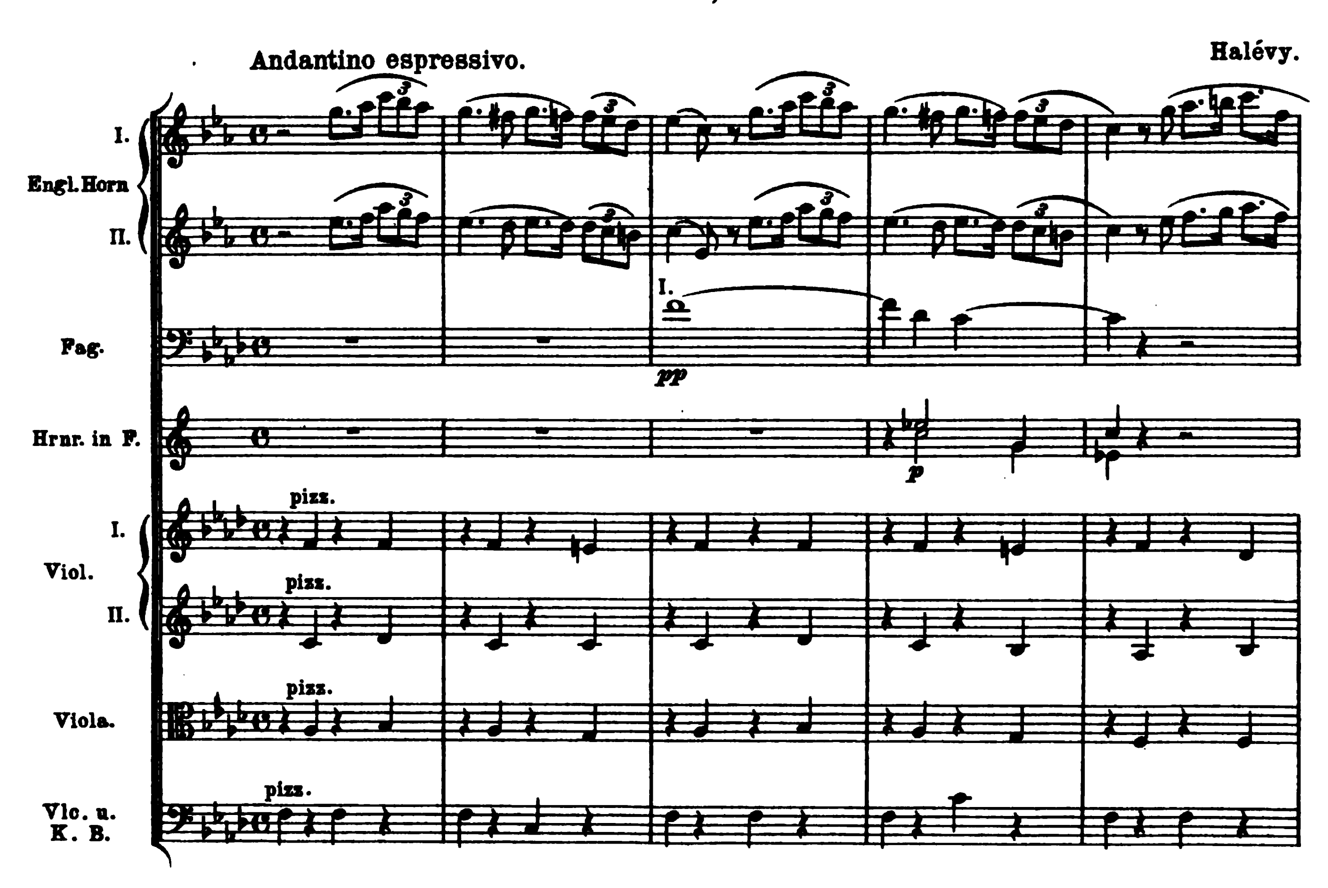
Was wir schon bei der Oboe bezüglich der Schwierigkeiten der Applikatur beim Zusammentreffen gewisser erhöhter oder erniedrigter Töne gesagt haben, findet auch auf das Englische Horn Anwendung;*) nur sind bei ihm schnelle Tonfolgen von noch schlechterer Wirkung. Sein Klang, weniger durchdringend, mehr verschleiert und schwerer als der der Oboe, eignet sich nicht so wie dieser zur Fröhlichkeit ländlicher Melodien. Ebensowenig würde es herzzerreißende Klagen wiedergeben können; die Laute lebhaften Schmerzes sind ihm beinahe versagt. Seine Töne sind schwermütig, träumerisch, edel, etwas verschwommen, gleichsam aus der Ferne kommend; kein anderes Instrument ist so gut geeignet Bilder und Empfindungen vergangener Zeiten aufs neue zu erwecken, wenn der Komponist die verborgenen Saiten zarter Erinnerungen erklingen lassen will.

So sind von Halévy mit außerordentlichem Glück zwei Englische Hörner im Ritornell der Arie des Eleazar im vierten Akte der „Jüdin" verwendet;
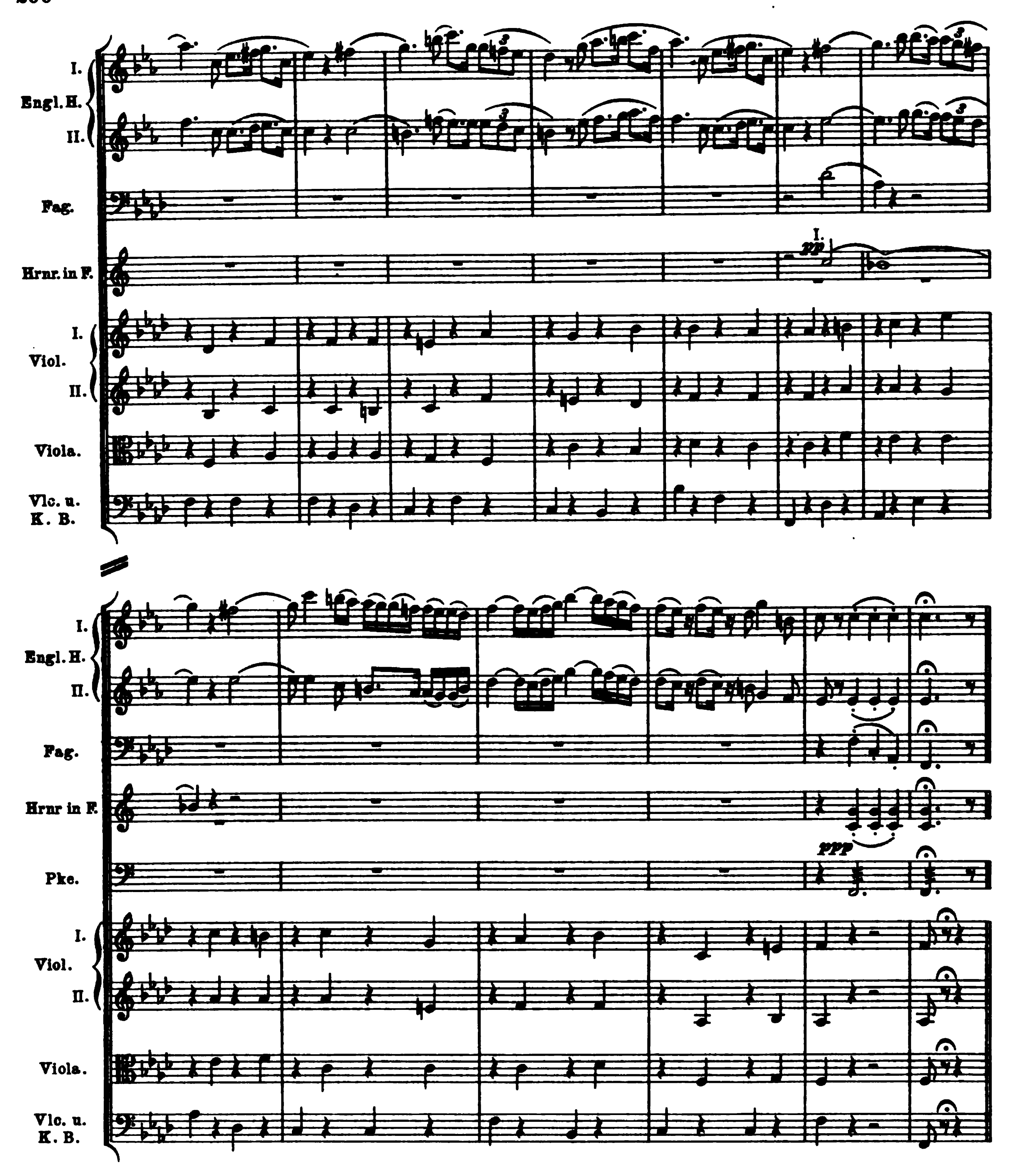
(Partiturbeispiel 71)

am herrlichsten von Wagner in der traurigen Hirtenweise im dritten Akt seines Tristan (vgl. Partiturbeispiel 14. Seite 46).

Nº 71. Jüdin, Akt IV.



*) Dies trifft, wie bei der Oboe, nicht mehr zu, da heute das technische Vermögen des Engl. Horns demjenigen der Oboe gleichkommen dürfte.
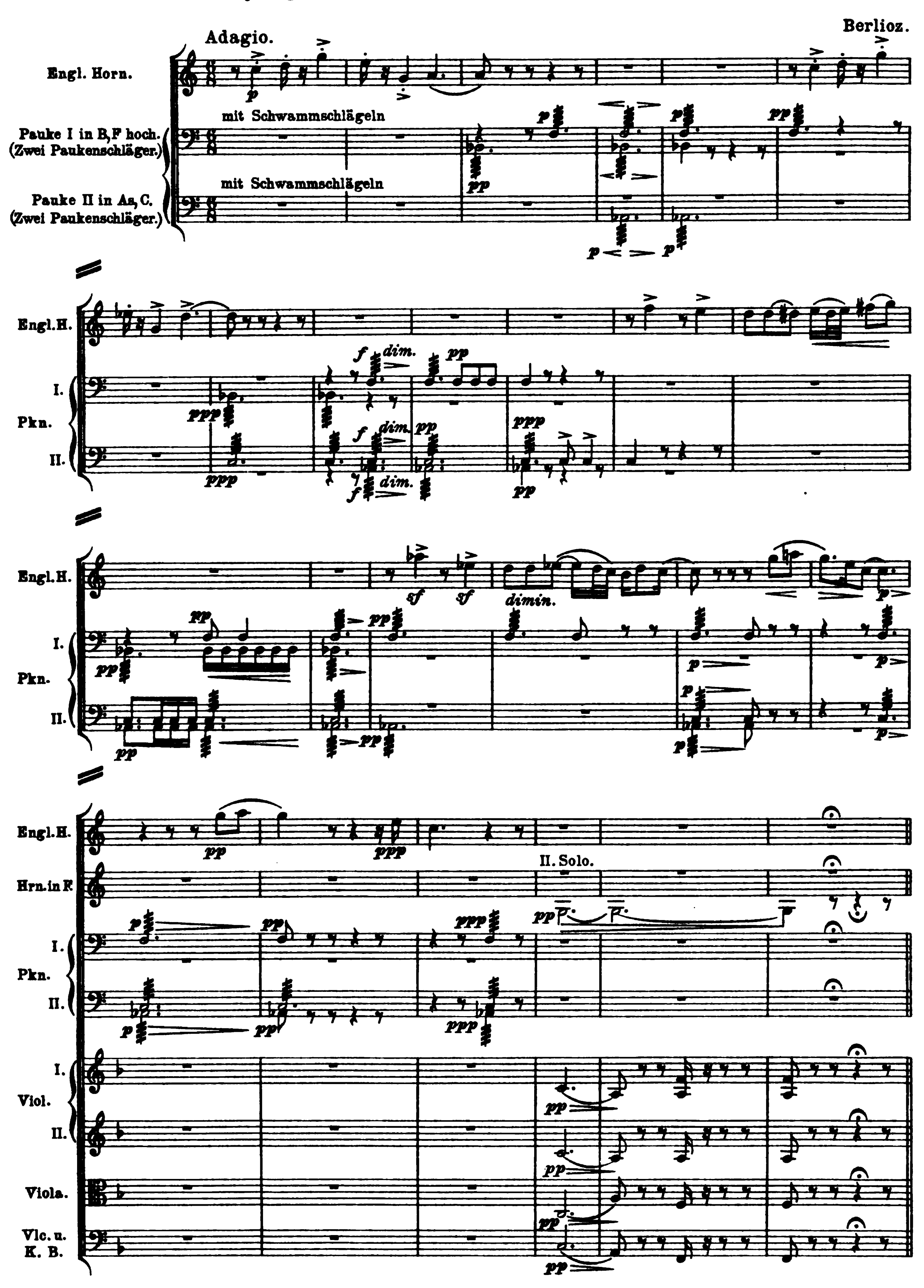


Im Adagio einer meiner Symphonien bringt das Englische Horn, nachdem es in der tieferen Oktave die Melodiegänge der Oboe wiederholt hat, ähnlich wie in einem Zwiegespräch pastoralen Charakters die Stimme eines Jünglings der Stimme einer Jungfrau antworten würde, dieselben bruchstückweise am Schlusse des Stückes wieder, und zwar mit einer dumpfen Begleitung von vier Pauken, während das ganze übrige Orchester sich schweigend verhält. Die Gefühle der Abwesenheit, der Vergessenheit, der schmerzlichen Vereinsamung, welche in der Seele mancher Zuhörer beim Aufleben dieser schwermütigen Weise entstehen, würden nicht zum vierten Teil so eindringlich wirken, wenn dieselbe von einem anderen Instrument als dem Englischen Horn wiedergegeben würde.

(Partiturbeispiel 72.)

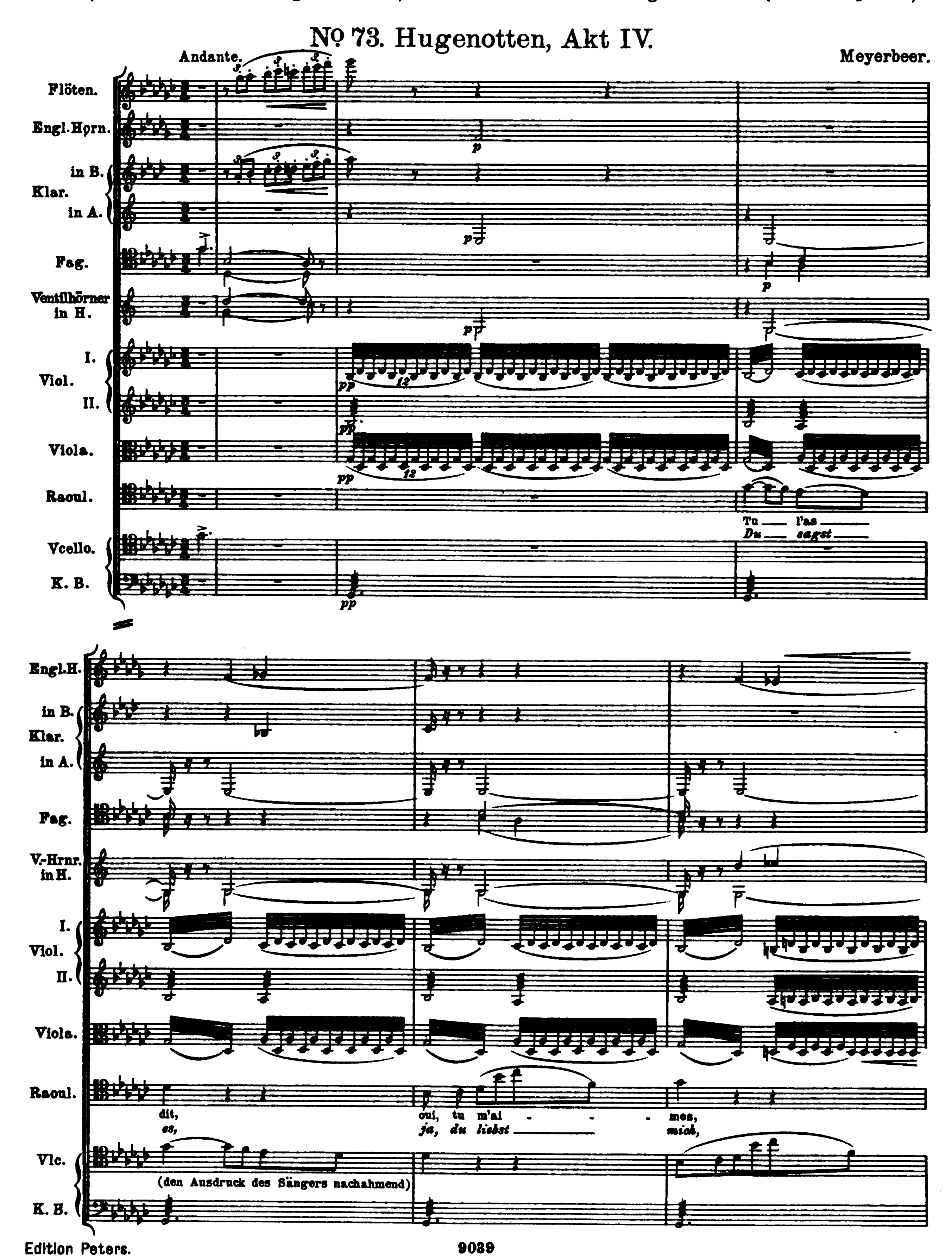
Nº 72. Symphonie fantastique, Scène aux champs.

Berlioz.



Die Vereinigung der tiefen Töne des Englischen Hornes mit den tiefen Tönen der Klarinetten und Hörner während eines Tremolo der Kontrabässe gibt eine ebenso charakteristische als neue Klangwirkung, die sich besonders eignet, um musikalische Gedanken, in denen Furcht und Angst herrschen, mit bedrohlichem Widerscheine zu färben. Dieser Effekt war weder Mozart, noch Weber, noch Beethoven bekannt. Man findet ein prächtiges Beispiel davon in dem Duo des vierten Aktes der „Hugenotten" und ich glaube, daß Meyerbeer der erste ist, der ihn auf dem Theater zu Gehör gebracht hat. (Partiturbeispiel 73.)

No 73. Hugenotten, Akt IV.

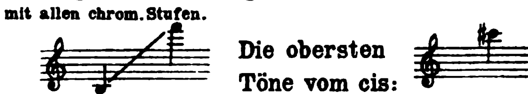


Engl. H.
in B. Klar. in A.
Fag.
V.-Hrnr. in H.
I. Viol. II.
Viola.
Raoul.
Vlc.
K. B.

dans — ma — nuit quelle é-toi-le a bril-lé!
welch — ein — Stern glänzt mir hell durch die Nacht!

Man studiere die Mischungen des Engl. Horns mit Flöten und Klarinetten im ersten und zweiten Akte des Lohengrin.

Hier sei auch der von Heckel in Biebrich erfundenen Heckel-Clarina gedacht; sie steht in B und hat folgenden Umfang:



Die obersten Töne vom cis: an aufwärts sind „heikel!" Dieses Instrument entspricht dem Alphorn und eignet sich besser als das zu schwache Engl. Horn oder die im Klang unmögliche Trompete zur Wiedergabe der lustigen Weise im dritten Akt vom Tristan.

In Kompositionen, deren allgemeines Kolorit das Gepräge der Schwermut tragen soll, ist die häufige Anwendung des Englischen Hornes, wenn durch die ganze Instrumentalmasse verborgen, vollkommen am Platze. Dann braucht man aber nur eine Oboenstimme zu schreiben und besetzt die andere mit dem Englischen Horn. Gluck hat dieses Instrument in seinen italienischen Opern „Telemach" und „Orpheus" angewandt, jedoch ohne besonders erkennbare Absicht und ohne großen Vorteil; in seinen französischen Partituren kommt es niemals vor. Weder Mozart noch Beethoven und Weber haben sich seiner bedient; warum, ist mir unbekannt.

Einen neuen Gewinn für das Orchester bildet die aus der Fabrik von F. Lorée in Paris stammende Bariton-Oboe, der unlängst in dem von Wilh. Heckel in Biebrich erbauten Heckelphon ein gefährlicher Rivale erwachsen ist. Es hat einen Umfang von

(mit allen chrom. Intervallen.)

Eine Oktave tiefer als die Oboe klingend ist es von reichem und wohltönendem Timbre. — Die letzten vier Töne (von ab) sind nur im Forte, und dann ohne Gewähr für sichere Ansprache, zu gebrauchen.

Das Fagott.
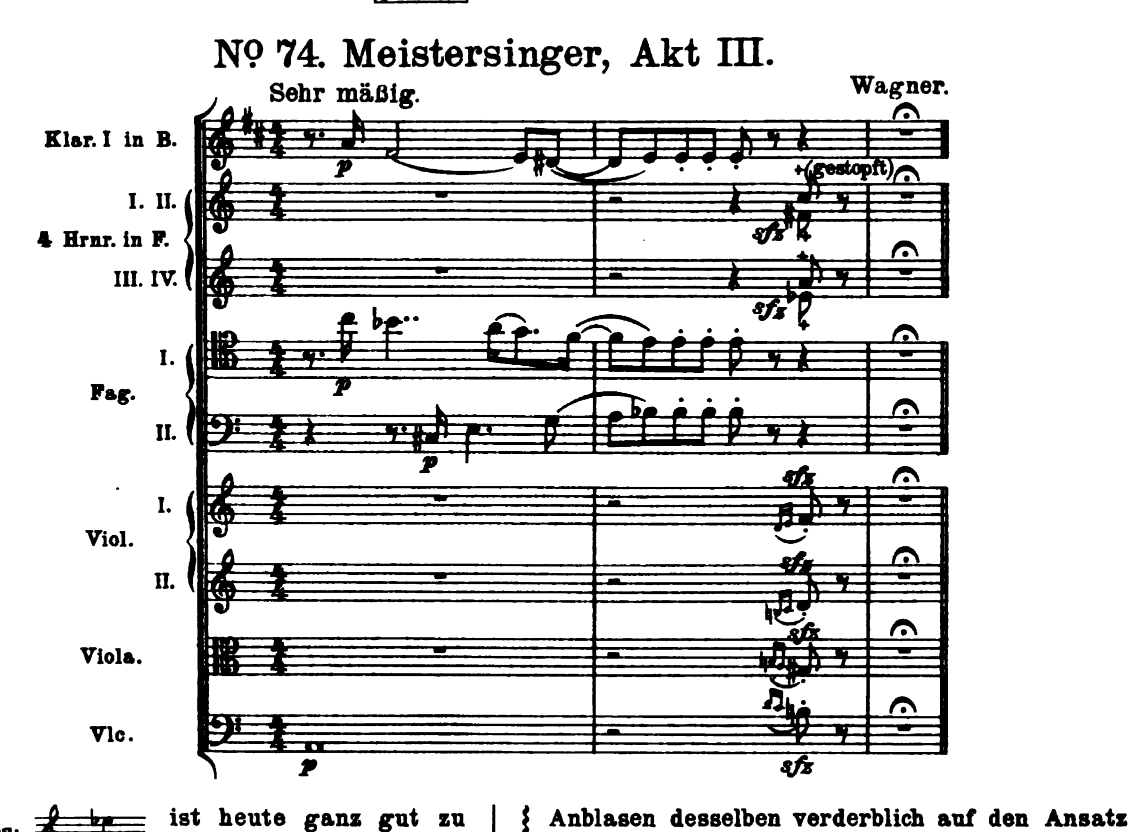
Das Fagott ist der Baß der Oboe,*) es hat mehr als drei Oktaven im Umfang, und man schreibt es in zwei Schlüsseln, dem Baß- und Tenorschlüssel:

Mit den chromatischen Zwischentönen. [gefährlich]

Über das letzte b hinauszugehen ist nicht ratsam.

Wagner führt das Fagott bis zum hohen c in den Meistersingern, da wo er die jämmerliche Zerschundenheit Beckmessers schildert:

Nº 74. Meistersinger, Akt III.



Das hohe es: ist heute ganz gut zu bringen, doch wirkt das Anblasen desselben verderblich auf den Ansatz des Spielers.

---

*) Ich hörte im Konservatorium zu Brüssel durch die Güte des Direktor Gevaert eine Kontrabaß-Oboe blasen, deren Klang nicht das Geringste mit den tiefen Fagott-Tönen gemein hatte. Es war der spezifische Schalmeienklang der Oboe bis in die tiefsten Tiefen hinab und ich weiß nicht, ob wir dieses Instrument als Baß der Oboenwelt, wenn unser Ohr in Kürze erst noch feinere Klangdifferenzierungen und einen größeren Reichtum von Klangfarben verlangen wird, nicht wieder ins Orchester einführen werden, um, statt wie bisher von jeder Klangindividualität nur ein bis zwei Vertreter, nunmehr ganze Familiengruppen vertreten zu sehen.

Welcher Reichtum an Gegensätzen zeigt sich bei einer Zusammenstellung von:

2 kl. Flöten
4 gr. Flöten
1 od. 2 Altflöten } Flötenfamilie.

4 Oboen
2 Oboen d'amore
2 engl. Hörnern
1 Heckelphon
1 Kontrabaß-Oboe } Oboenfamilie.

1 As-Klarinette
2 F-Klarinetten
2 Es-Klarinetten
4 oder 6 B-Klarinetten
2 Bassethörnern
1 Baßklarinette
1 Kontrabaßklarinette } Klarinettenfamilie.

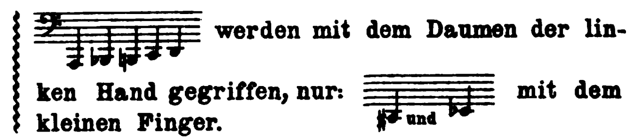
Auf den Ausbau dieser Idee brachte mich zuerst ein Erlebnis im Brüsseler Konservatorium, wo mir einer der Herren Professoren die G moll-Symphonie von Mozart, für 22 Klarinetten arrangiert, vorblasen ließ, nämlich:

1 As-Klarinette.
2 Es-Klarinetten.
12 B-Klarinetten.
4 Bassethörner.
2 Baßklarinetten.
1 Kontrabaßklarinette.

Der Reichtum von Klangfarben, der mir aus den verschiedensten Mischungen dieser Klarinettenfamilie entgegenstrahlte, brachte mir zum Bewußtsein, wie viel ungehobene Schätze das Orchester noch in sich birgt, für den Dramatiker und Tonpoeten, der es verstünde, sie zum sinnvollen Ausdruck neuer Farben-Symbole und zur Charakteristik neuer und feinerer Seelenregungen, Nervenschwingungen zu deuten.

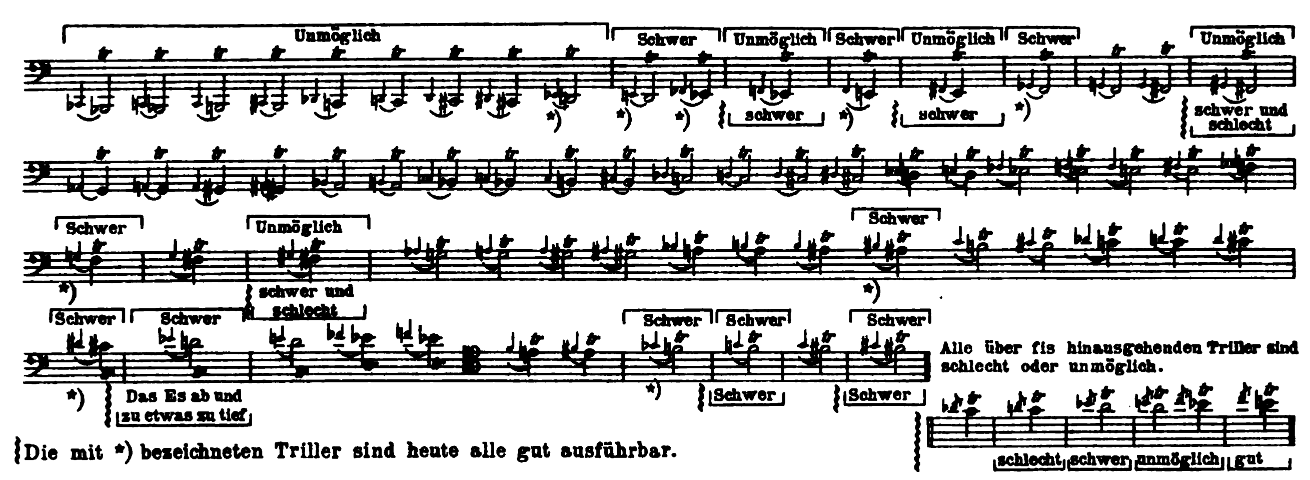
Die Klappen, mit denen das Fagott neuerdings versehen ist, ermöglichen auch die beiden tiefen Noten: die ihm früher versagt waren.

Für das tiefe A im Tristan haben die Fagottisten eine sogenannte Doppelstürze aufzusetzen, mit A-Klappe. Die tiefen Töne:



werden mit dem Daumen der linken Hand gegriffen, nur: und mit dem kleinen Finger.

Der Fingersatz des Fagott gleicht dem der Flöte. An den beiden äußersten Enden seiner Tonleiter sind viele Triller unmöglich:



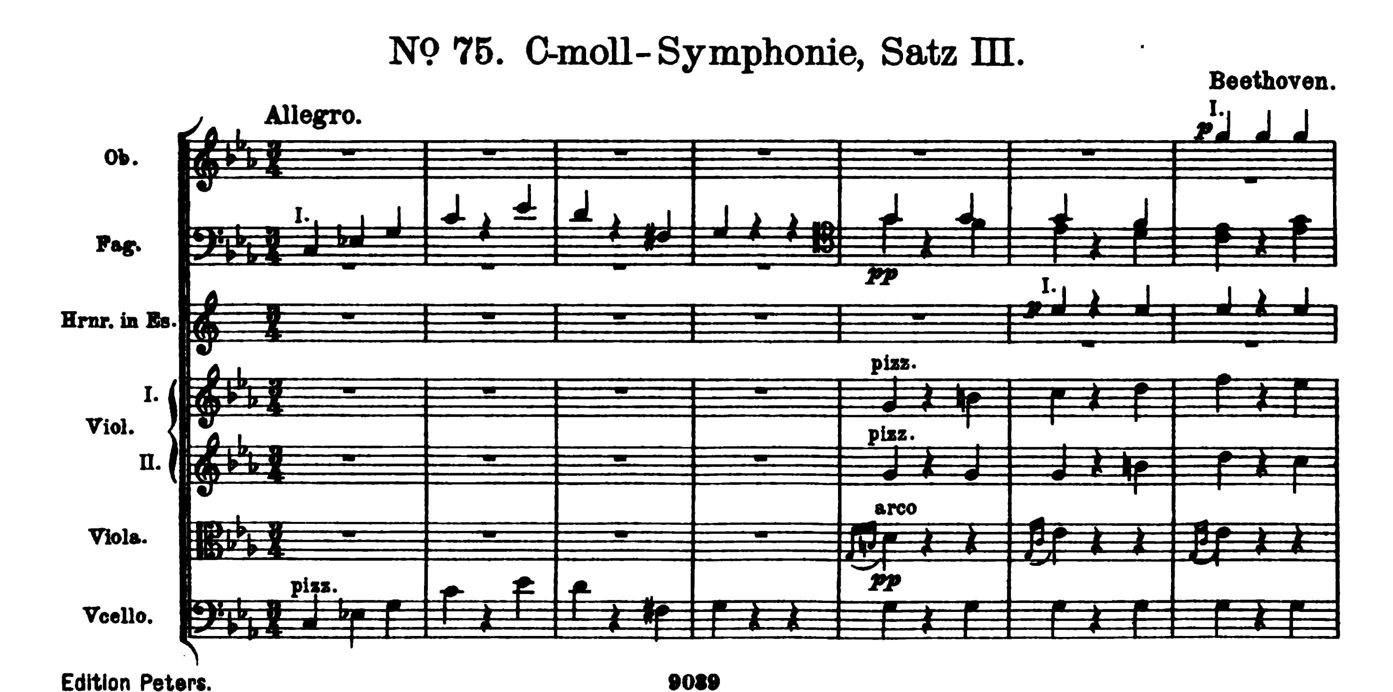
In Bezug auf Reinheit läßt dieses Instrument viel zu wünschen übrig; es dürfte mehr als jedes andere Blasinstrument gewinnen, wenn es nach Böhms System gearbeitet würde.

Das Fagott ist dem Orchester in vielen Fällen von großem Nutzen. Sein Klang ist nicht sehr stark und neigt, weil vollständig ohne Glanz und Adel, sehr leicht dem Grotesken zu, was stets zu berücksichtigen ist, wenn man das Instrument hervortreten lassen will. Seine tiefen Töne geben der ganzen Gruppe der Holzblasinstrumente vortreffliche Bässe. Für gewöhnlich schreibt man die Fagotte zu zwei Stimmen; da jedoch in großen Orchestern immer vier davon vorhanden sind, kann man sie auch ohne Bedenken zu vier, oder besser noch zu drei Realstimmen schreiben, weil man dann, zur Kräftigung des Basses, die tiefe Stimme in der unteren Oktave verdoppeln kann. Der Charakter ihrer hohen Töne hat etwas Gequältes, Leidendes, ich möchte fast sagen Erbärmliches, das man bei einer langsamen Melodie oder bei einer Begleitungsformel bisweilen mit überraschendster Wirkung benutzen kann. So werden die kurzen, seltsamen Glückslaute, welche in dem Scherzo der C-moll-Symphonie von Beethoven gegen das Ende des Decrescendo hin zu hören sind, nur von den etwas forciert klingenden hohen Tönen (as und g) der Fagotte hervorgebracht.

(Partiturbeispiel 75.)

Nº 75. C-moll-Symphonie, Satz III.

Beethoven.



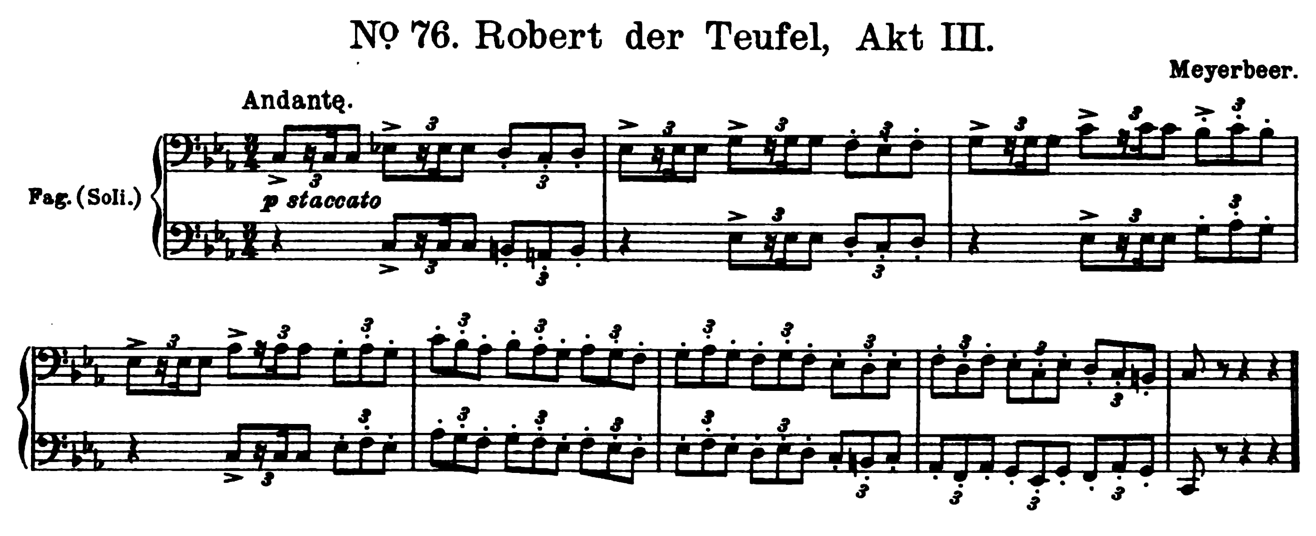
Ob.
Fag.
Hrnr. in Es.
I. Viol. II.
Viola.
Vlc.
sempre pp
sempre pp
sempre pp
sempre pp

Fag.
Hrnr. in Es.
I. Viol. II.
Viola.
Vlc.

Dagegen hat Meyerbeer für die Auferstehung der Nonnen in „Robert der Teufel“ durch die schlaffen Töne der mittleren Tonlage der Fagotte die bleiche, kalte, leichenartige Tonfärbung erzielt, die er haben wollte. (Partiturbeispiel 76.)

№ 76. Robert der Teufel, Akt III.

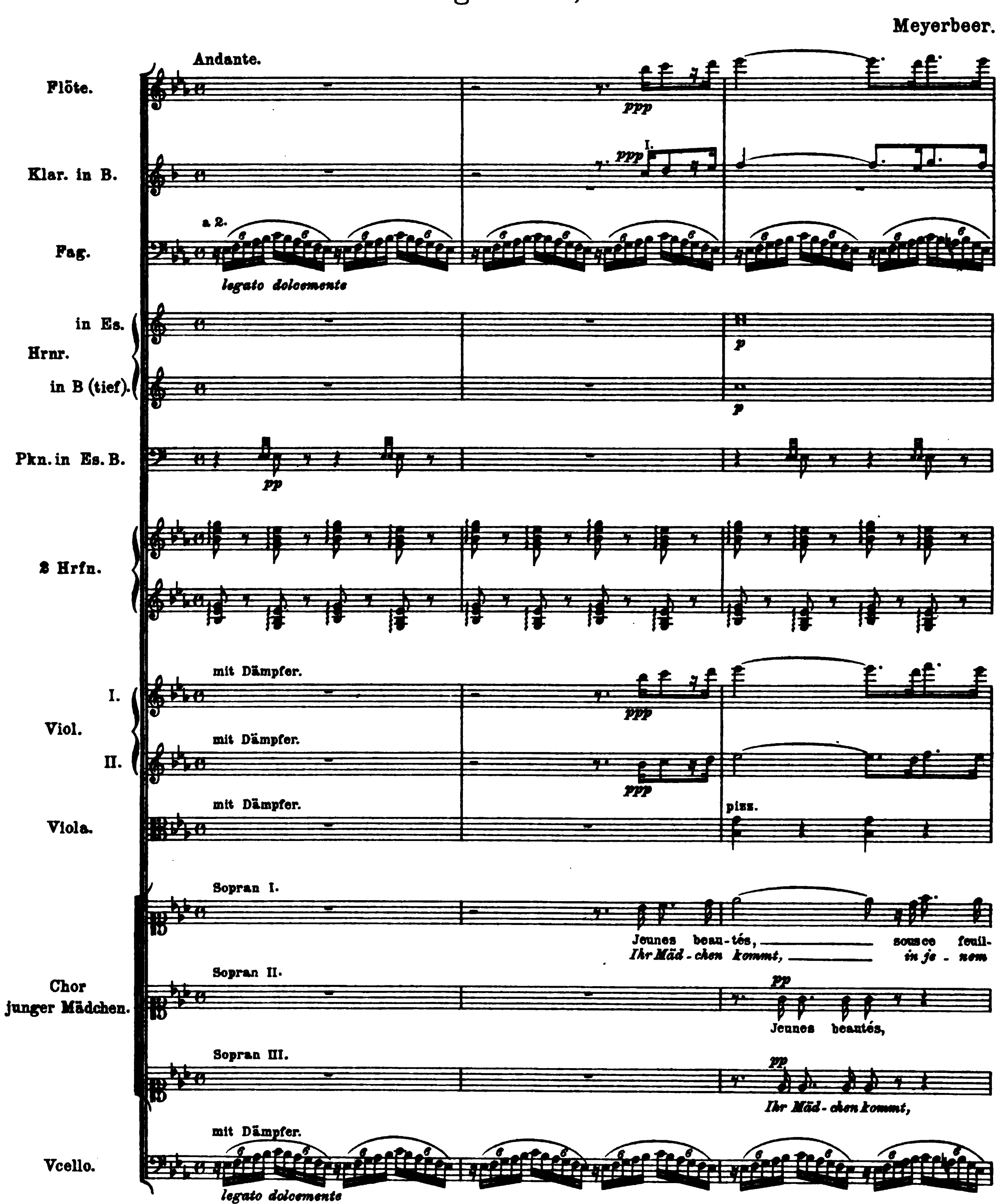
Meyerbeer.

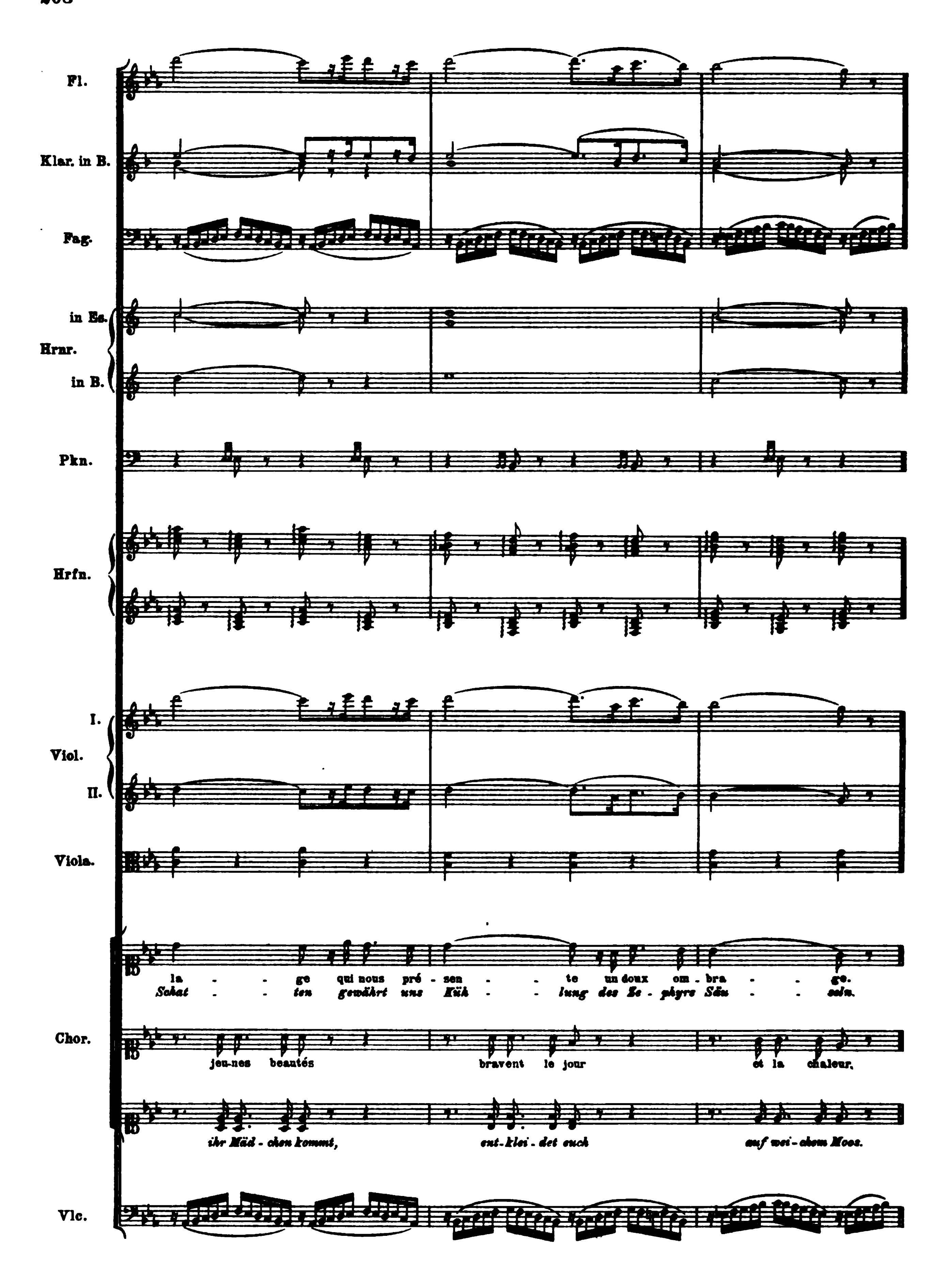


Schnelle Passagen in gebundenen Noten können mit Erfolg verwendet werden; sie kommen gut heraus, falls sie in den Lieblingstonarten des Instrumentes, also in D-, G-, C-, F-, B-, Es-, A-dur oder den bezüglichen Molltonarten geschrieben sind. So bringen z. B. die Fagottpassagen in der Badeszene des zweiten Aktes der „Hugenotten" eine ausgezeichnete Wirkung hervor. (Partiturbeispiel 77.)

Nº 77. Hugenotten, Akt II.

Meyerbeer.




Fl.
Klar. in B.
Fag.
in Es.
Hrnr.
in B.
Pkn.
Hrfn.
I.
Viol.
II.
Viola.
la - - ge qui nous pré - sen - - te un doux om - bra - - ge.
Schat - - ten gewährt uns Küh - - lung des Ze - phyrs Säu - - seln.
Chor.
jeu-nes beautés bravent le jour et la chaleur,
ihr Mäd - chen kommt, ent - klei - det euch auf wei - chem Moos.
Vlc.
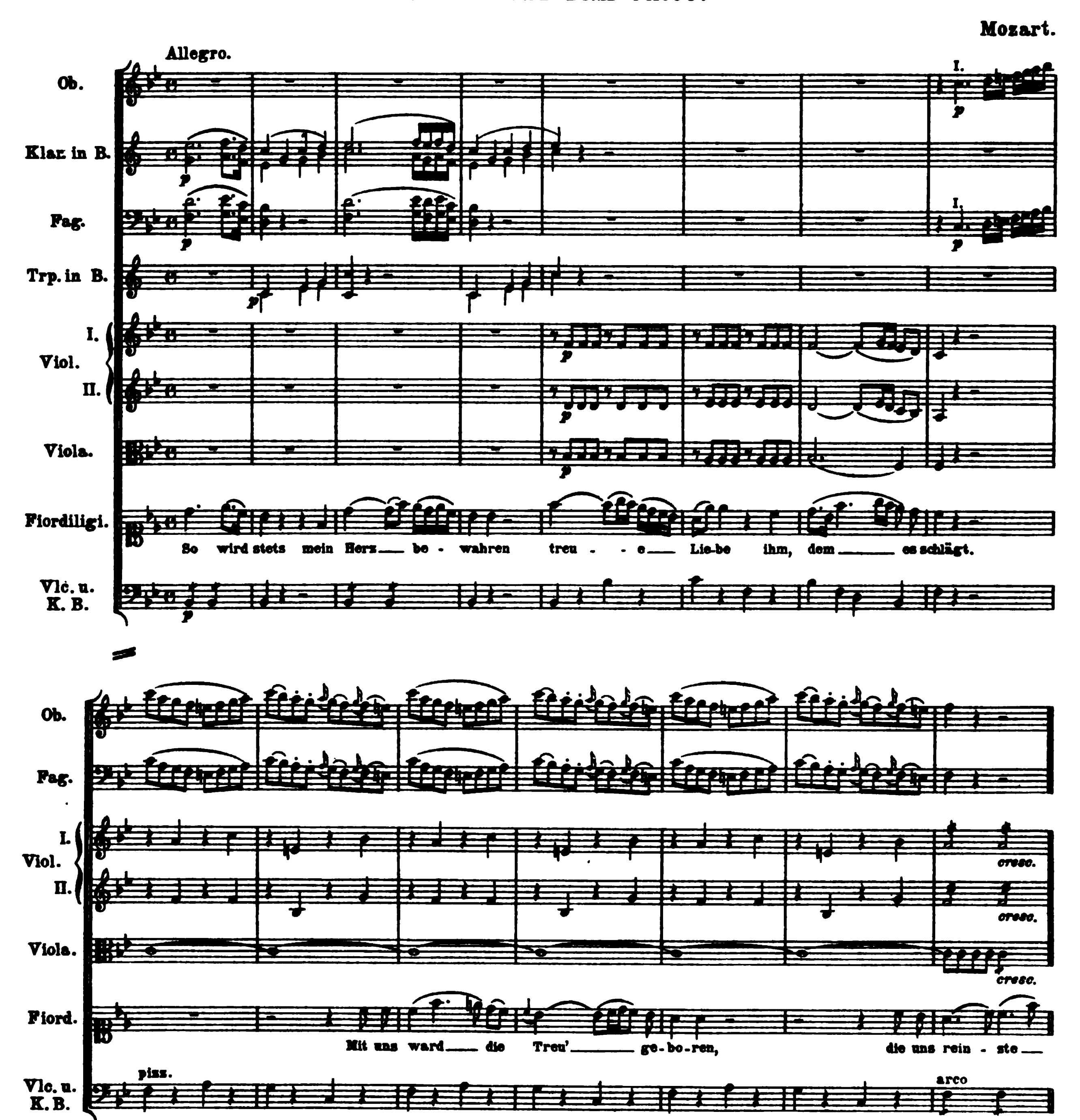
Den Charakter zärtlicher Schüchternheit, der dem Fagott in der oberen und mittleren Lage im Piano so eigen ist, hat Mozart wundervoll zum Ausdruck gebracht im Duett „Reich' mir die Hand, mein Leben“ (Don Juan) bei Zerlinens Worten: „Nein, ich kanns nicht wagen.“

Eine Eigentümlichkeit der Partituren Haydns, Mozarts und Beethovens ist das in ein bis zwei Oktaven mit der Diskantmelodie mitsingende Fagott. Man glaubt hierbei oft – wie z. B. in Figaros Hochzeit – die Stimme eines alten Mannes zu hören, der die aus seiner Jugendzeit ihm teuren Melodien mitsummt.
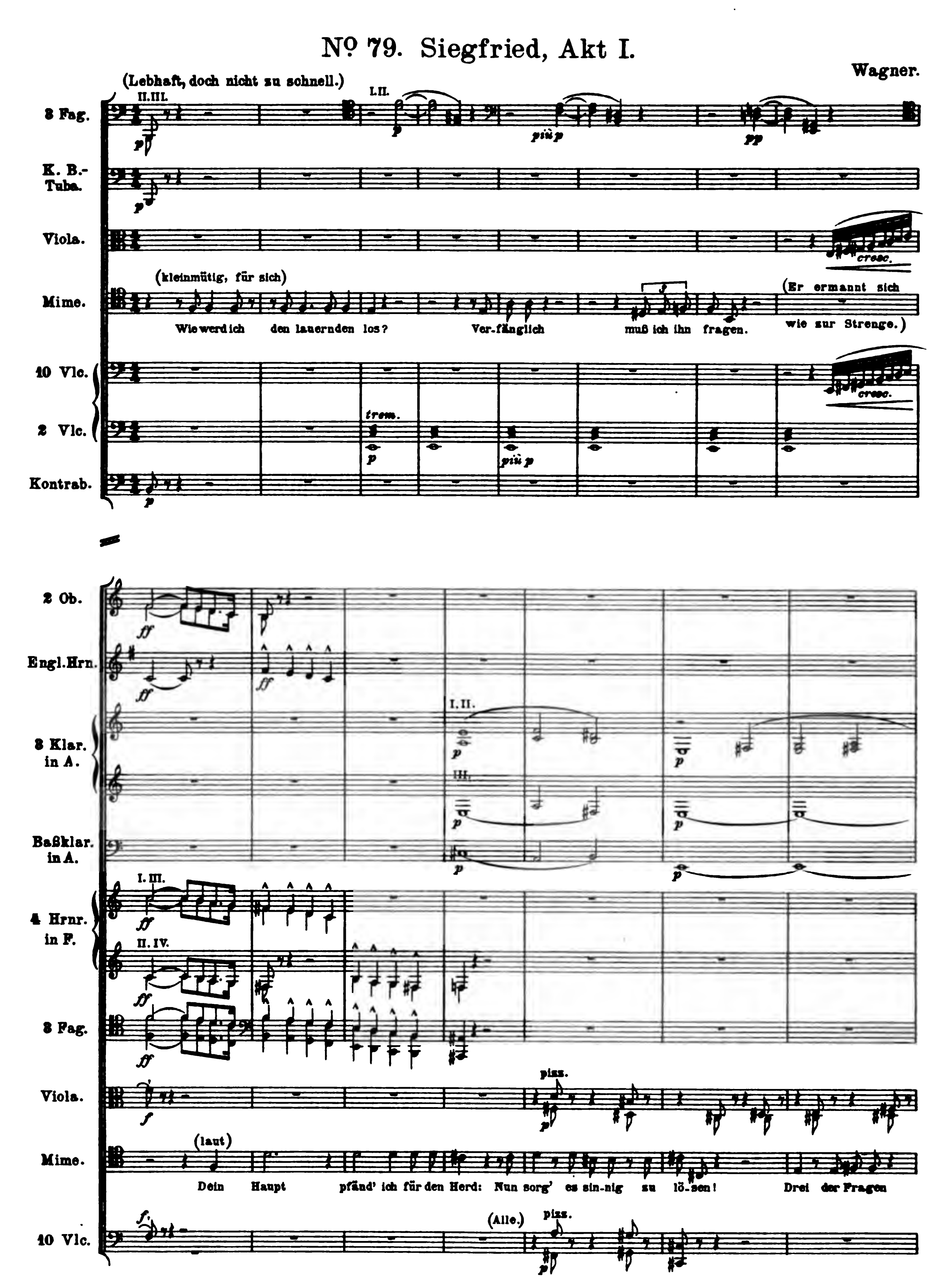
Bei Mozart wäre noch eines Beispiels zu gedenken, wo er das Fagott mit der Oboe, zwei Oktaven tiefer, zum Ausdrucke gezierter Sprödigkeit gebraucht: in Cosi fan tutte und zwar in der Szene, wo Fiordiligi ihre Schwäche in hochtönenden Worten gegenüber den Bewerbungen ihrer verkleideten Liebhaber zu verbergen sucht. (Partiturbeispiel 78.)
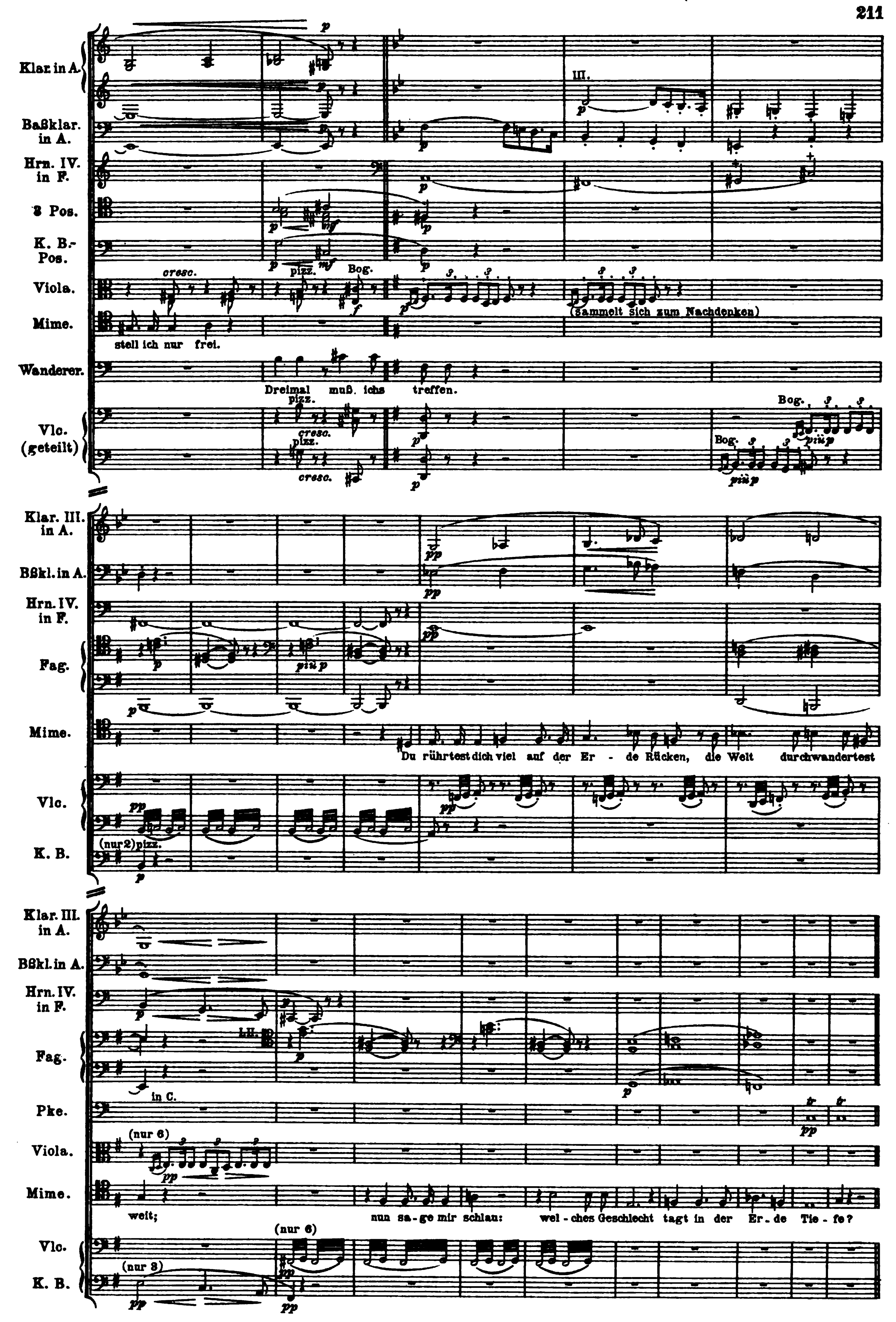
Nº 78. Cosi fan tutte.

Mozart.



Siehe auch den Ausdruck verlegener Schlauheit in Mimes nachdenklichen Terzen im ersten Akt von Wagners Siegfried:
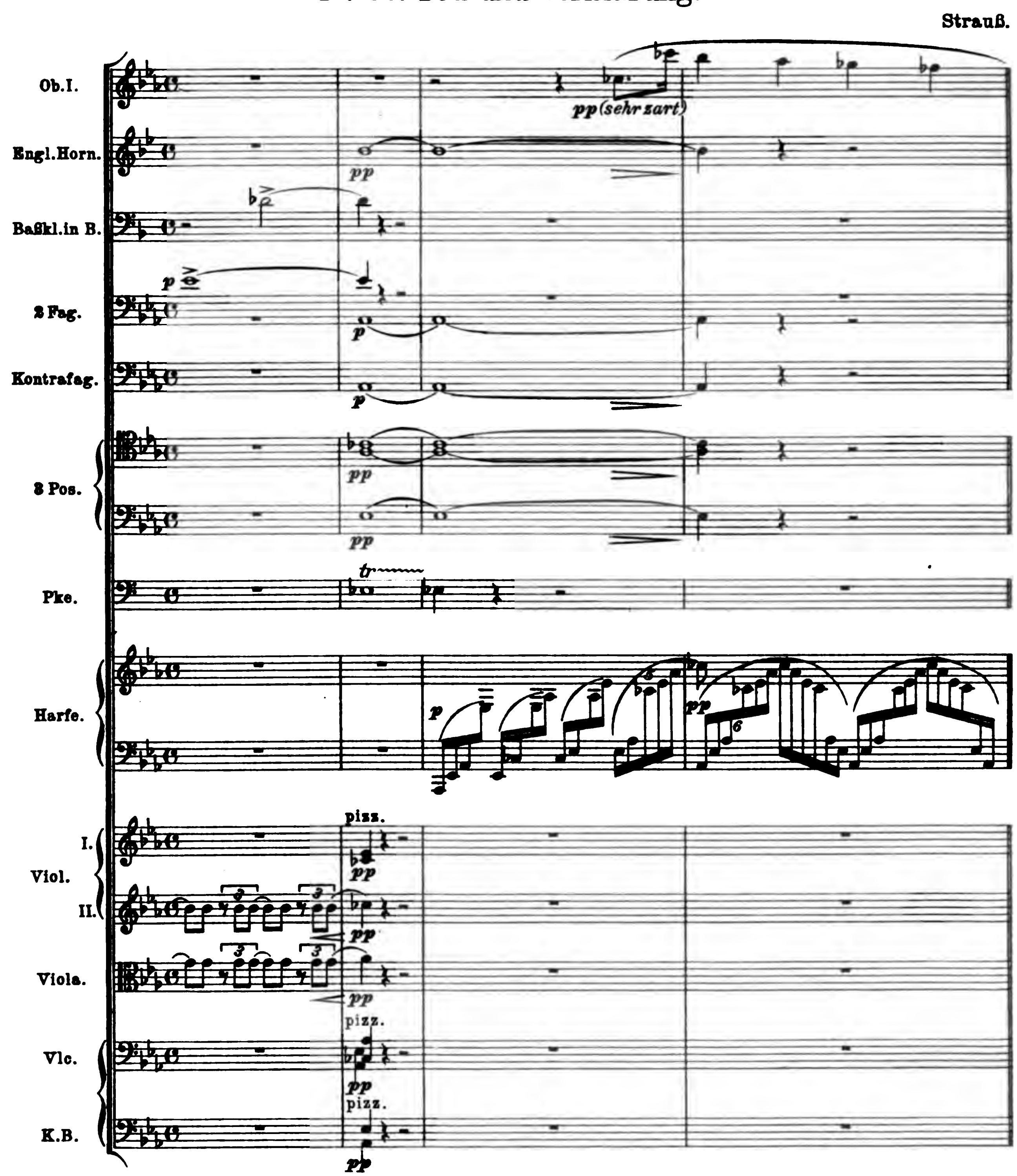



Klar. in A.
Baßklar. in A.
Hrn. IV. in F.
3 Pos.
K. B.-Pos.
Viola.
Mime.
Wanderer.
Vlc. (geteilt)
cresc.
pizz.
Bog.
III.
stell ich nur frei.
(sammelt sich zum Nachdenken)
Dreimal muß ichs treffen.
più p
Klar. III. in A.
Bßkl. in A.
Fag.
Vlc.
K. B.
(nur 2) pizz.
Du rührtest dich viel auf der Er - de Rücken, die Welt durchwandertest
Pke.
(nur 6)
in C.
weit;
nun sa - ge mir schlau: wel - ches Geschlecht tagt in der Er - de Tie - fe?
(nur 3)

Weber entlockt in der Kavatine (dritter Akt) seiner einsam im Walde verschmachtenden Euryanthe dem Fagott herzergreifende Töne der leidenden Unschuld.

Besonders stark sind die mitklingenden Obertöne des Fagotts. So ist es mir einmal ergangen, daß sich im As-moll-Akkord, in meiner Tondichtung: Tod und Verklärung, geblasen von Posaunen, Engl. Horn, Fagott und Kontrafagott, des öfteren ein C hören ließ, offenbar ein Oberton des Fagott oder des Kontrafagott.

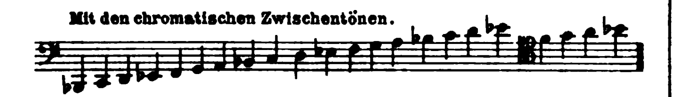
(Partiturbeispiel 80.)

№ 80. Tod und Verklärung.



Das Quintfagott.

In der Form eine Verkleinerung des vorigen, besitzt das Quintfagott, dessen Stimmung um eine Quinte höher ist, ziemlich den nämlichen Umfang wie jenes und wird gleichfalls in zwei Schlüsseln, aber transponiert, geschrieben. Seine B-Tonleiter:
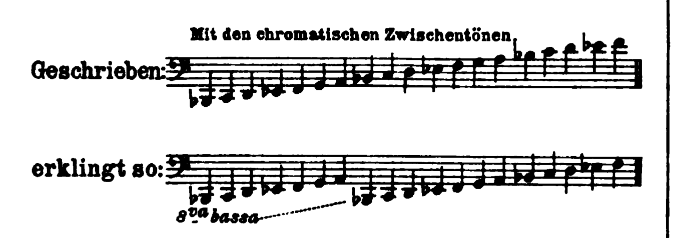


erklingt in Wirklichkeit als F-Tonleiter:



Das Quintfagott ist für das eigentliche Fagott in der Höhe dasselbe, was das Englische Horn für die Oboe in der Tiefe ist. Das Englische Horn muß in der Quinte oberhalb, das Quintfagott dagegen in der Quinte unterhalb der wirklichen Tonhöhe geschrieben werden; das Quintfagott spielt also in F, wenn die eigentlichen Fagotte in C spielen, es steht in G, wenn diese in D stehen u.s.w. Dieses Instrument fehlt in den meisten Orchestern, wird jedoch in seinen beiden höheren Oktaven vorteilhaft durch das Englische Horn ersetzt. Sein Klang hat weniger Empfindsamkeit, aber mehr Kraft als der des Englischen Hornes, und würde in der Militärmusik von vortrefflicher Wirkung sein. Es ist sehr zu beklagen und von großem Nachteil für die Blasinstrument-Orchester, daß man die Fagotte fast ganz aus ihnen verbannt hat; der rauhe, scharfe Klangcharakter solcher Orchester würde durch eine entsprechende Anzahl großer und kleiner Fagotte erheblich gemildert werden.

Das Kontrafagott.

Das Kontrafagott verhält sich zum gewöhnlichen Fagott wie der Kontrabaß zum Violoncell, das heißt: seine Töne erklingen gleichfalls eine Oktave tiefer als sie geschrieben sind. Man gibt ihm nicht mehr als den Umfang von zwei Oktaven und einer Quinte:



Die beiden ersten Noten dieser Tonleiter sprechen schwer an und sind infolge ihrer großen Tiefe kaum zu unterscheiden.

Es versteht sich von selbst, daß dieses Instrument seiner außerordentlichen Schwerfälligkeit wegen nur für große Harmoniewirkungen und für Baßgänge von mäßiger Bewegung geeignet ist. Beethoven hat es in dem Finale seiner C-moll und in dem seiner neunten Symphonie benutzt.

Und in der Kerkerszene seines Fidelio! (vgl. Partiturbeispiel 50. S. 133.) Wie schon bei den Violoncells bemerkt, haben die Fagotte auch in ihren tiefsten Tönen für mein Gefühl (wenn sie nicht etwa durch tiefe Hörner verdoppelt werden) keinen Baßcharakter. Im heutigen Orchester, dessen Streichquartett der kleinsten Stärke mindestens sechs Kontrabässe belasten, brauchen die Holzbläser ein Baßschwergewicht von mindestens einem Kontrafagott – dem natürlichen Baß der Holzbläser – einer Baßklarinette und etwa einer Kontrabaßoboe, will der Komponist der ganzen Gruppe der Holzbläser eine dem Streichquintett einigermaßen ebenbürtige Selbständigkeit verleihen. (Schon die einfache Baßklarinette ist ein richtiger Baß zu den drei Fagotten. Siehe hierüber in dem betreffenden Kapitel) – Das Kontrafagott ist heute (durch Wilhelm Heckel in Biebrich a/Rh.) sehr verbessert und seine Verwendung dringend zu empfehlen.

Für große Harmoniemusik-Orchester ist das Kontrafagott sehr wertvoll, jedoch entschließen sich nur wenige Künstler, es zu spielen. Bisweilen versucht man es durch die Ophikleïde zu ersetzen, deren Ton aber nicht dieselbe Tiefe hat, da er im Einklang und nicht in der tieferen Oktave mit dem gewöhnlichen Fagotte steht; außerdem ist ihr Klangcharakter ein ganz anderer als der des Kontrafagottes. Ich glaube daher, daß es in den allermeisten Fällen besser ist, von der Verwendung dieses Instrumentes abzusehen, als es auf diese Art zu ersetzen.

Die Klarinetten.*)

Die Instrumente mit **einfachem** Rohrblatt, wie die Klarinetten und das Bassethorn, bilden eine Familie, die mit derjenigen der Oboe keineswegs so nahe verwandt ist, als man vermuten könnte. Was sie hauptsächlich von einander unterscheidet, ist die Natur ihres Klanges. Die Klarinetten haben tatsächlich in der Mittellage eine klarere, vollere, reinere Stimme, als die Instrumente mit doppeltem Rohrblatt, deren Ton niemals von einer gewissen Schärfe oder Herbheit frei ist, selbst wenn die Kunstfertigkeit der Ausführenden dies mehr oder weniger zu verdecken sucht. Nur die spitzen Töne der letzten Oktave der Klarinette vom an haben etwas von der Herbheit der starken Töne der Oboe, während sich die tiefsten Töne infolge ihres etwas rauhen Klanges dem Charakter gewisser Töne des Fagottes nähern.

Die Klarinette wird im Violinschlüssel geschrieben, ihr Umfang beträgt drei und eine halbe Oktave, und darüber:

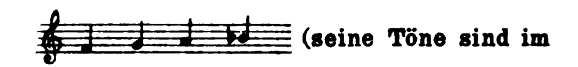


Man zählt auf der Klarinette vier Register: das tiefe, das Schalmei-Register, das mittlere und das hohe Register. Das erste umfaßt folgenden Teil der Tonleiter:



(Die tiefen Töne klingen nicht gut, sondern hohl.)

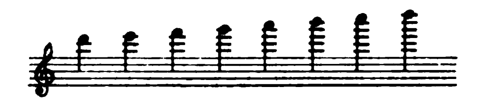
das zweite diesen:



(seine Töne sind im allgemeinen dumpf); das dritte Register erstreckt sich auf folgende Tonstufen:

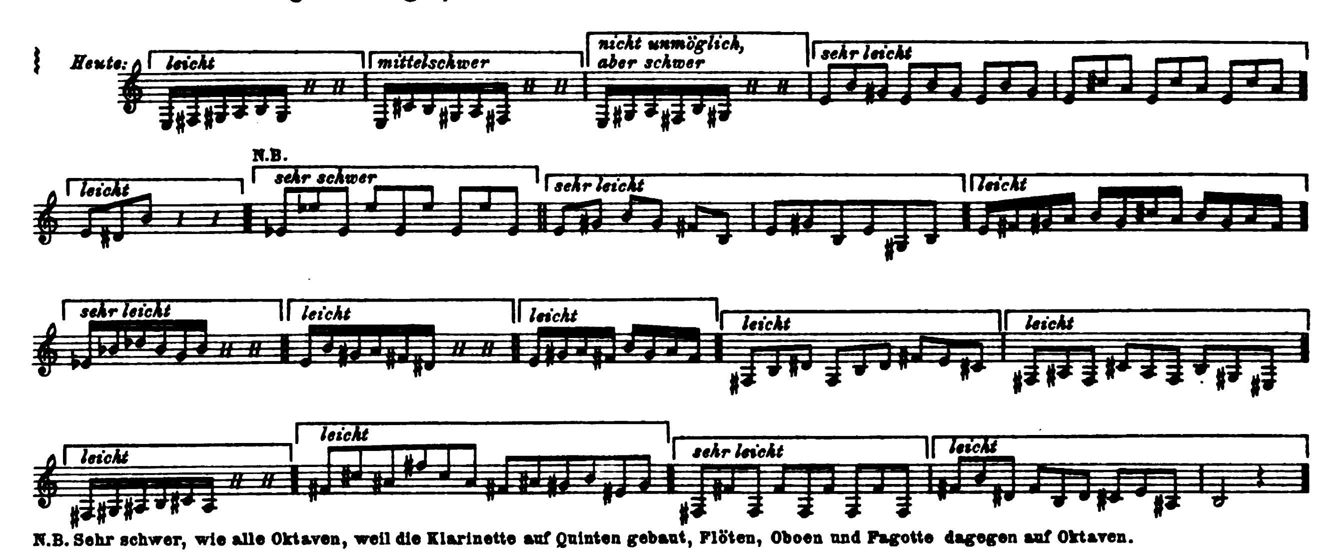


, und das vierte endlich auf die übrigen Töne der Tonleiter bis zum höchsten d:



Eine ziemlich große Anzahl von diatonischen Tonfolgen, von Arpeggien und Trillern war früher auf der Klarinette nicht möglich, ist es aber heute, dank dem sinnreichen Mechanismus der dem Instrumente zugefügten Klappen und wird sogar leicht ausführbar sein, wenn das Saxsche System erst überall Eingang gefunden hat.

Auf den Saxschen Klarinetten blasen sich die Kreuztonarten besser, auf den deutschen (von Iwan Müller, verbessert durch Bärmann) die B-Tonarten. Es wird daher gut sein, Passagen, wie die folgenden, einstweilen noch zu vermeiden, oder wenigstens nur dann vorzuschreiben, wenn die Bewegung nicht sehr schnell ist.



N.B. Sehr schwer, wie alle Oktaven, weil die Klarinette auf Quinten gebaut, Flöten, Oboen und Fagotte dagegen auf Oktaven.

*) Die französischen Klarinetten haben einen flachen, näselnden Ton, während die deutschen sich der menschlichen Gesangsstimme nähern.

mittelschwer — leicht — sehr leicht — leicht

sehr leicht — leicht — leicht — leicht — leicht

leicht — leicht — leicht — leicht

leicht — leicht — leicht — leicht

mittelschwer — mittelschwer — leicht — sehr leicht — leicht — leicht

leicht — sehr leicht — leicht — leicht — leicht

sehr leicht — leicht — sehr leicht — fast unmöglich! — leicht

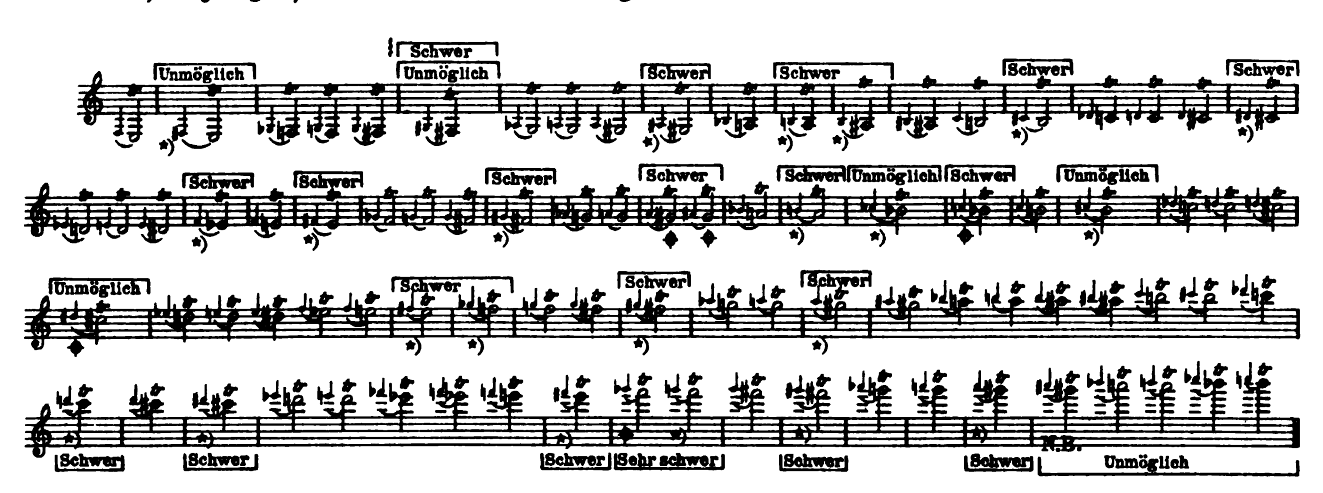
leicht — leicht — leicht — sehr leicht

mittelschwer — mittelschwer

Auch folgende Gänge sind leicht: von: ab
dagegen sehr schwer.

Noch leichter derartige:
Klar. in B.

Die Zahl der auf der Klarinette ausführbaren Triller mit großer und kleiner Sekunde ist beträchtlich; diejenigen, welche in der Ausführung unsicher sind, werden in der folgenden Tabelle näher bezeichnet.



Alle mit *) bezeichneten Triller sind heute ausführbar. Für die mit ♦ bezeichneten gibt es Hülfsklappen.
N.B. Die obersten fünf Triller bei großem Druck mit Hülfsklappen möglich.

Der Triller ist sehr hell und gut.

Lieblingstonarten der Klarinette sind hauptsächlich C-, F-, G-dur, ferner auch B-, Es-, As-, D-dur, und die bezüglichen Molltonarten.

Ist heute ein überwundener Standpunkt. Mein erster Klarinettist in Berlin teilt mir mit, daß er mit der heutigen Klappenverbesserung auf der B-Klarinette sogar lieber H-dur als B-dur bläst.

Da man Klarinetten in verschiedenen Stimmungen besitzt, ist es bei geeigneter Anwendung derselben leicht zu vermeiden, den Spieler in Tonarten mit viel Vorzeichnung spielen zu lassen, wie in A-, E-, H-, Des-, Ges-dur und den entsprechenden Molltonarten.

Im allgemeinen sind gegenwärtig deren vier im Gebrauch:

Die kleine Klarinette in Es, der man in der Regel nur den Umfang von drei Oktaven und zwei Noten gibt:

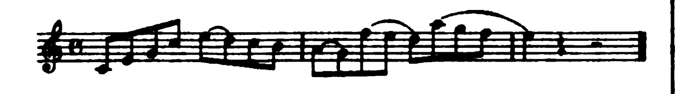


nur mit Vorsicht, oder *ff* im Tutti zu gebrauchen!

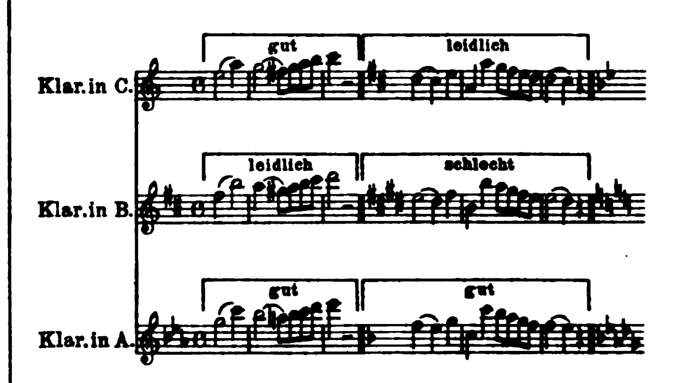
Sie steht eine kleine Terz höher als die Klarinette in C und wird transponiert geschrieben; man muß also eine Stelle, die so erklingen soll:

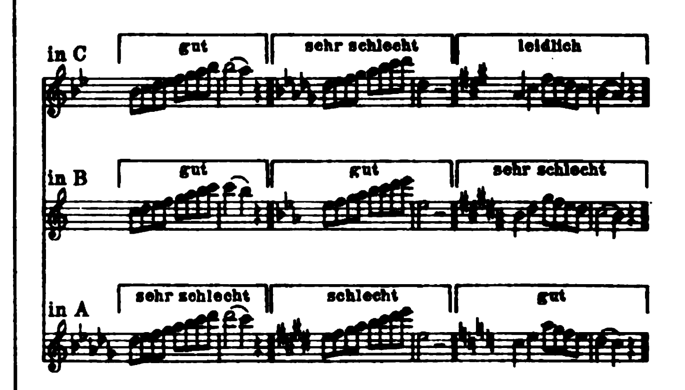


in folgender Weise notieren:



Die Klarinette in C, die Klarinette in B und die in A. Die beiden letzteren haben den gleichen Umfang wie die Klarinette in C. Da die eine um einen Ton, die andere um eine kleine Terz tiefer als diese steht, so muß erstere einen Ton, letztere eine kleine Terz höher, als sie erklingen sollen, notiert werden.
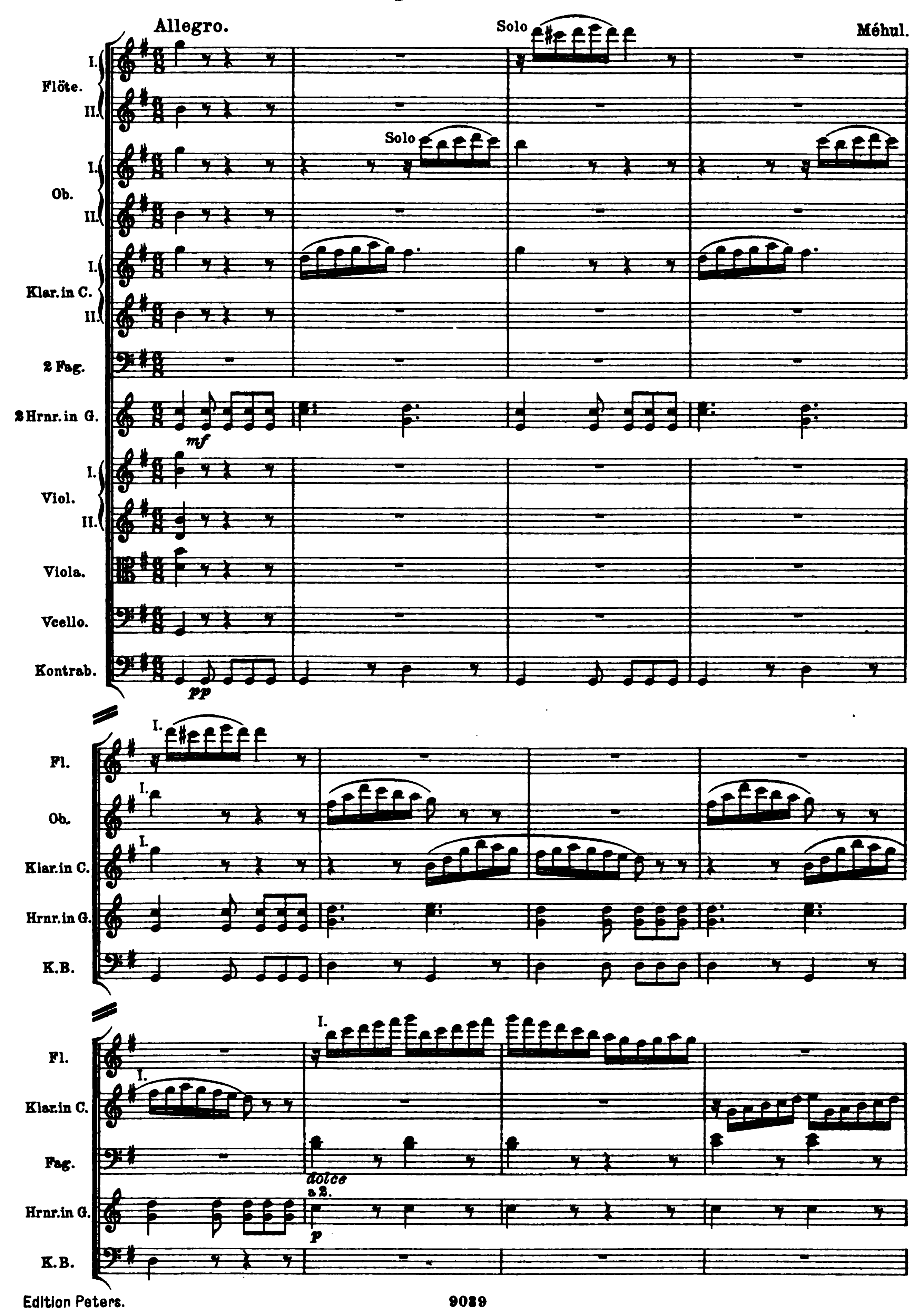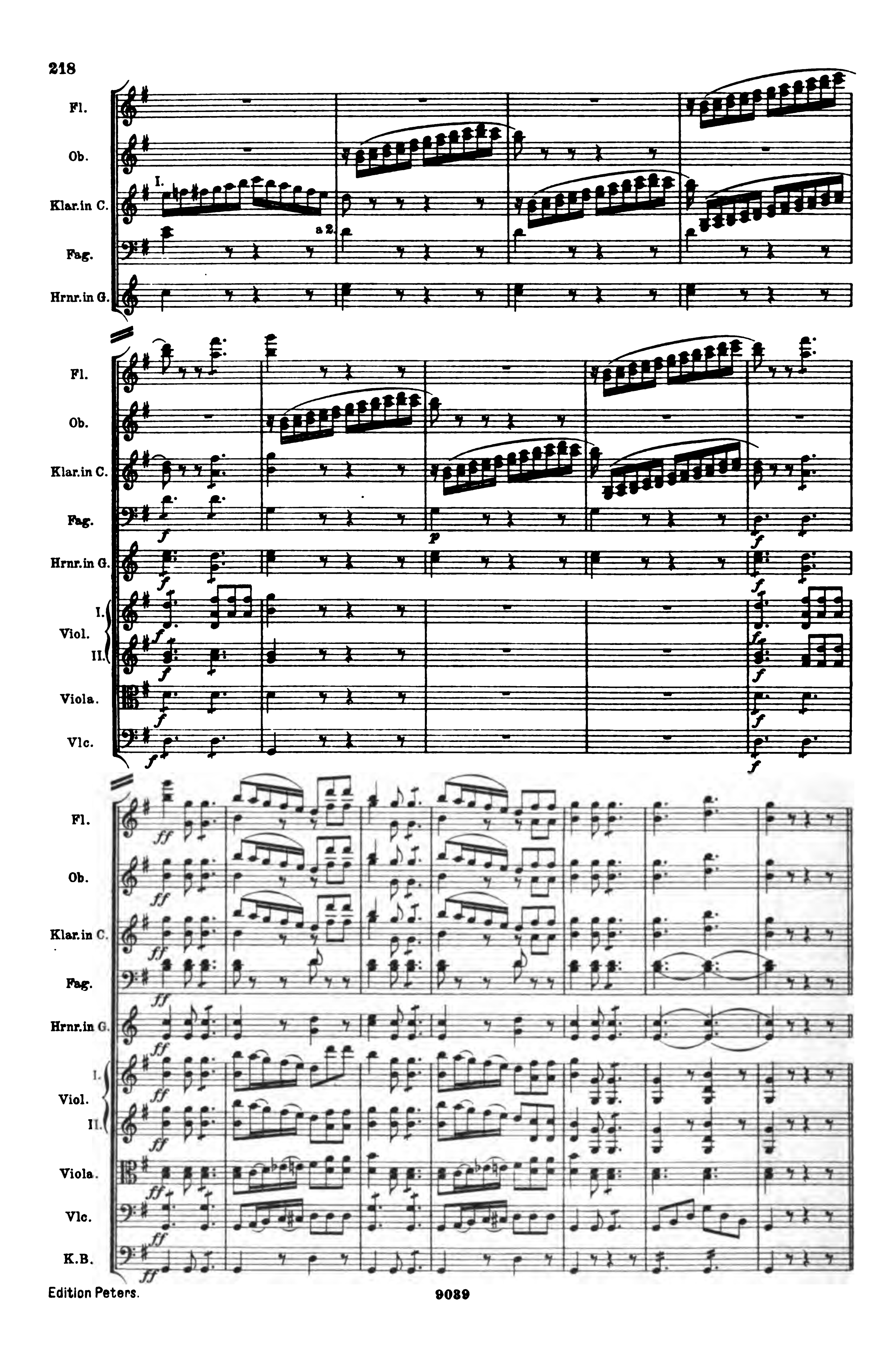




Die Ausdrücke „gut, schlecht, leidlich" beziehen sich in diesem Falle nicht auf die Schwierigkeit der Ausführung der als Beispiel gebrauchten Phrasen selbst, sondern nur auf die Schwierigkeit der Stimmung, in welcher sie geschrieben sind. Übrigens ist zu bemerken, daß die schwierigeren Tonarten, wie A- und E-dur für einfache und langsam gehende Stellen nicht gänzlich zu vermeiden sind.
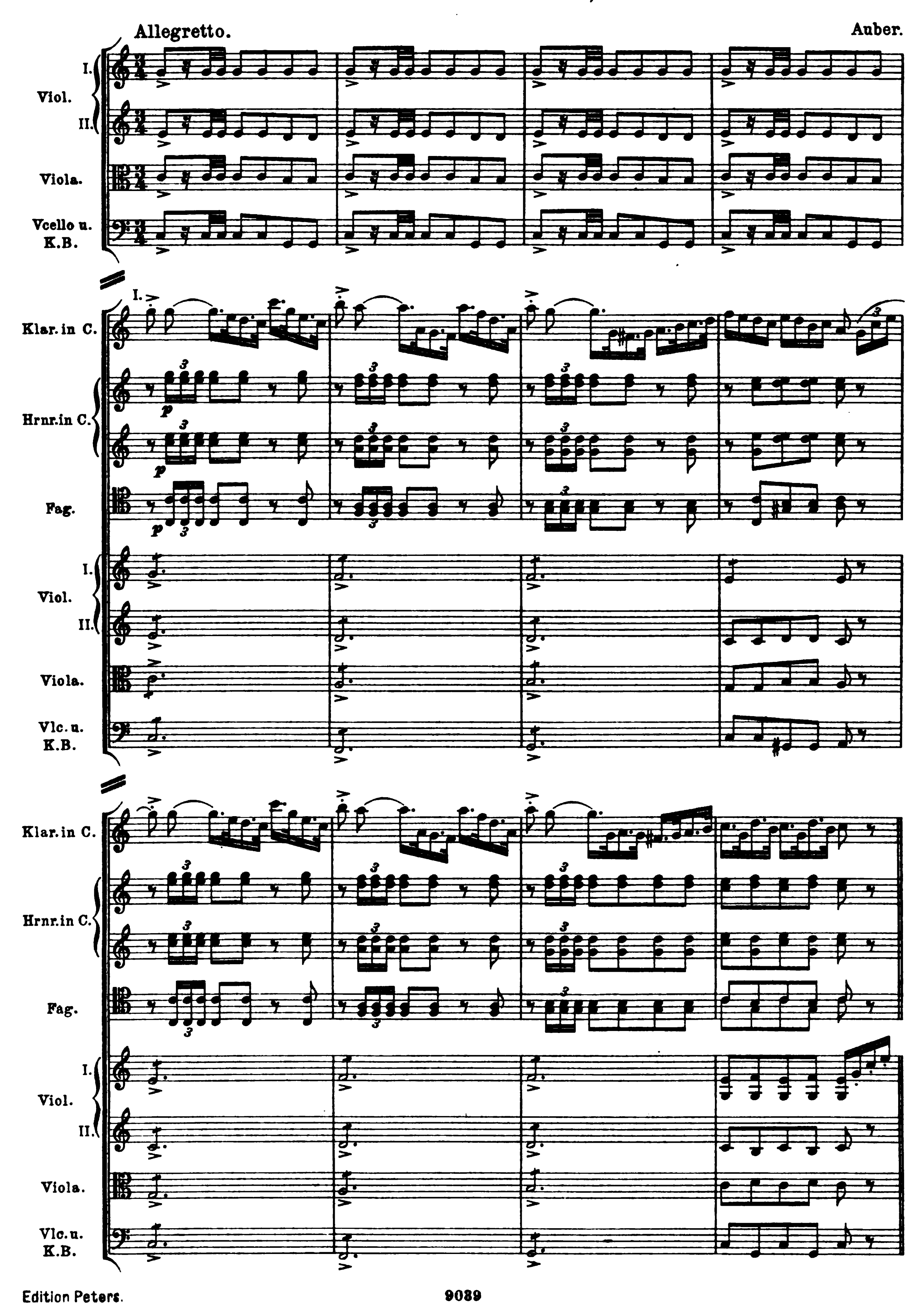
Für gewisse Stellen schwungvollen Charakters ist die C-Klarinette unentbehrlich. Siehe Entreacte in Méhuls Joseph (Partiturbeispiel 81), Ballet in Aubers Stumme von Portici (Partiturbeispiel 82). Auch für Passagen, die eine hellere Klangfarbe vertragen, ist sie vorzuziehen.

Nº 81. Joseph, Akt III (Entreacte).




Fl.
Ob.
I.
Klar. in C.
a 2.
Fag.
Hrnr. in G.
Fl.
Ob.
Klar. in C.
Fag.
Hrnr. in G.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
Fl.
Ob.
Klar. in C.
Fag.
Hrnr. in G.
I.
Viol.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.
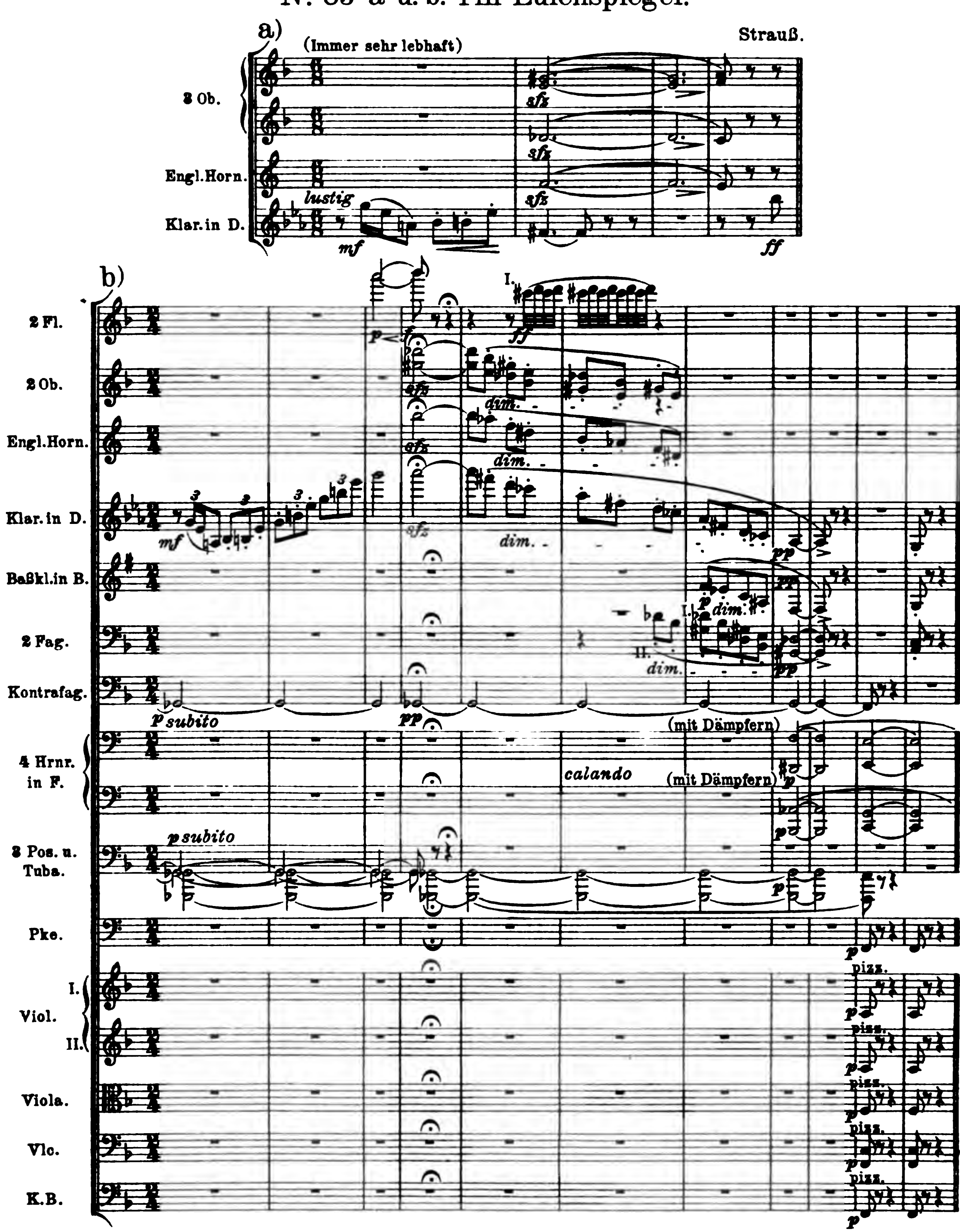
Nº 82. Stumme von Portici, Akt I.



Die Klarinette in D ist wenig verbreitet, sollte es aber mehr sein; ihr Klang ist rein und besitzt eine beträchtliche Schärfe, wäre also bei mancher Gelegenheit ausgezeichnet zu verwerten.

Wird auch heute leider noch fast stets durch die Es-Klarinette ersetzt, trotzdem ihr inzwischen in Liszts Mazeppa und Wagners Walkürenritt eine wichtige Rolle anvertraut worden ist. Ich selbst habe sie als den Humoristen in meinem Till Eulenspiegel verwendet. Sie ist hier von einer derb-drolligen Komik:

Nº 83 a u. b. Till Eulenspiegel.



Man sieht, daß unabhängig vom eigentümlichen Charakter ihres Klanges, von welchem wir noch sprechen werden, diese verschiedenen Klarinetten für die Leichtigkeit der Ausführung sehr nützlich sind. (Heutzutage nicht mehr nötig.)

Zu bedauern ist nur, daß es nicht noch mehrere gibt. So könnten z.B. die Stimmungen in H und D, die man nur selten findet, den Komponisten bei zahlreichen Gelegenheiten von großem Vorteil sein.

Die hohe Klarinette in F ist die empfehlenswerteste, sie ist jetzt in allen Militärkapellen eingeführt.— Man hat auch Klarinetten in As.

Hohe Klarinetten, und diese wiederum in F und Es, sind in größerer Anzahl fürs moderne Orchester zu empfehlen, da sie die einzigen Instrumente sind, die, gegenüber der in der Höhe unbrauchbaren Oboe und der im Forte ganz charakterlosen Flöte, gegen stark besetzte Streicher und die starken Wirkungen des Blechs ein entsprechendes Gegengewicht bilden (besonders bei polyphoner Schreibweise). Siehe z.B. die Symphonieen von G. Mahler.— Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß auch eine Vervollkommnung des Piccolos lebhaft anzustreben wäre, da es noch heute in Ton und Technik sich in ziemlich primitivem Zustande befindet.

Die kleine Klarinette in hoch F, die man früher bei Militärmusiken viel gebrauchte, ist durch die Klarinette in Es fast ganz verdrängt worden, und dies nicht mit Unrecht, da letztere weniger schreiend klingt und für die bei Musikstücken für Blasharmonie gebräuchlichen Tonarten ausreichend ist. Die Klarinetten verlieren in demselben Maße an Reinheit, Lieblichkeit und Vornehmheit, je weiter sich ihre Stimmung von der B-Stimmung, einer der schönsten dieses Instrumentes, nach der Höhe zu entfernt.

Die Klarinette in C ist härter als die in B, ihr Klang hat bei weitem weniger Reiz. Die kleine Klarinette in Es hat durchdringende Töne, die vom a über den Notenlinien an sehr leicht unedel werden. In einer neueren Symphonie hat man sie sogar dazu benutzt, eine Melodie zu parodieren, sie herunterzuziehen, zu verlumpen, wenn der Ausdruck gestattet ist; der dramatische Sinn des Werkes erforderte diese seltsame Umgestaltung. Die kleine Klarinette in F zeigt nach dieser Richtung hin eine noch stärkere Neigung. Im Gegensatze hierzu bringt das Instrument, je tiefer es wird, um so mehr verschleierte, schwermütige Töne hervor.

Im allgemeinen sollten sich die Ausführenden nur derjenigen Instrumente bedienen, die der Autor vorgeschrieben hat. Da jedes dieser Instrumente seinen eigentümlichen Charakter besitzt, so ist anzunehmen, daß der Komponist das eine oder andere Instrument für diese oder jene Klangfärbung vorgezogen, nicht aber aus zufälliger Laune gewählt hat. Wollen nun manche Spieler, nach Art gewisser Virtuosen, eigensinnig darauf bestehen, alles (transponierend) auf der B-Klarinette auszuführen, so begehen sie fast ausnahmslos eine Untreue gegen den Komponisten. Und diese Untreue wird um so offenkundiger und strafbarer, wenn es sich zum Beispiel um die A-Klarinette handelt. Es kann oft vorkommen, daß der Komponist sie nur deshalb vorgeschrieben hat, um ihr tiefes e zur Verfügung zu haben, welches bekanntlich wie cis klingt:



Wie hilft sich nun der Spieler der B-Klarinette, deren tiefstes e nur den Ton d erreicht?



Er wird die Note in die höhere Oktave transponieren und so die vom Autor beabsichtigte Wirkung zerstören!... Das ist unverzeihlich!

Die neuen B-Klarinetten und Baßklarinetten besitzen eine Cis-Klappe. Baßklarinetten in A werden sehr selten mehr geblasen; man sieht sich oft gezwungen sie nach B umschreiben zu lassen.
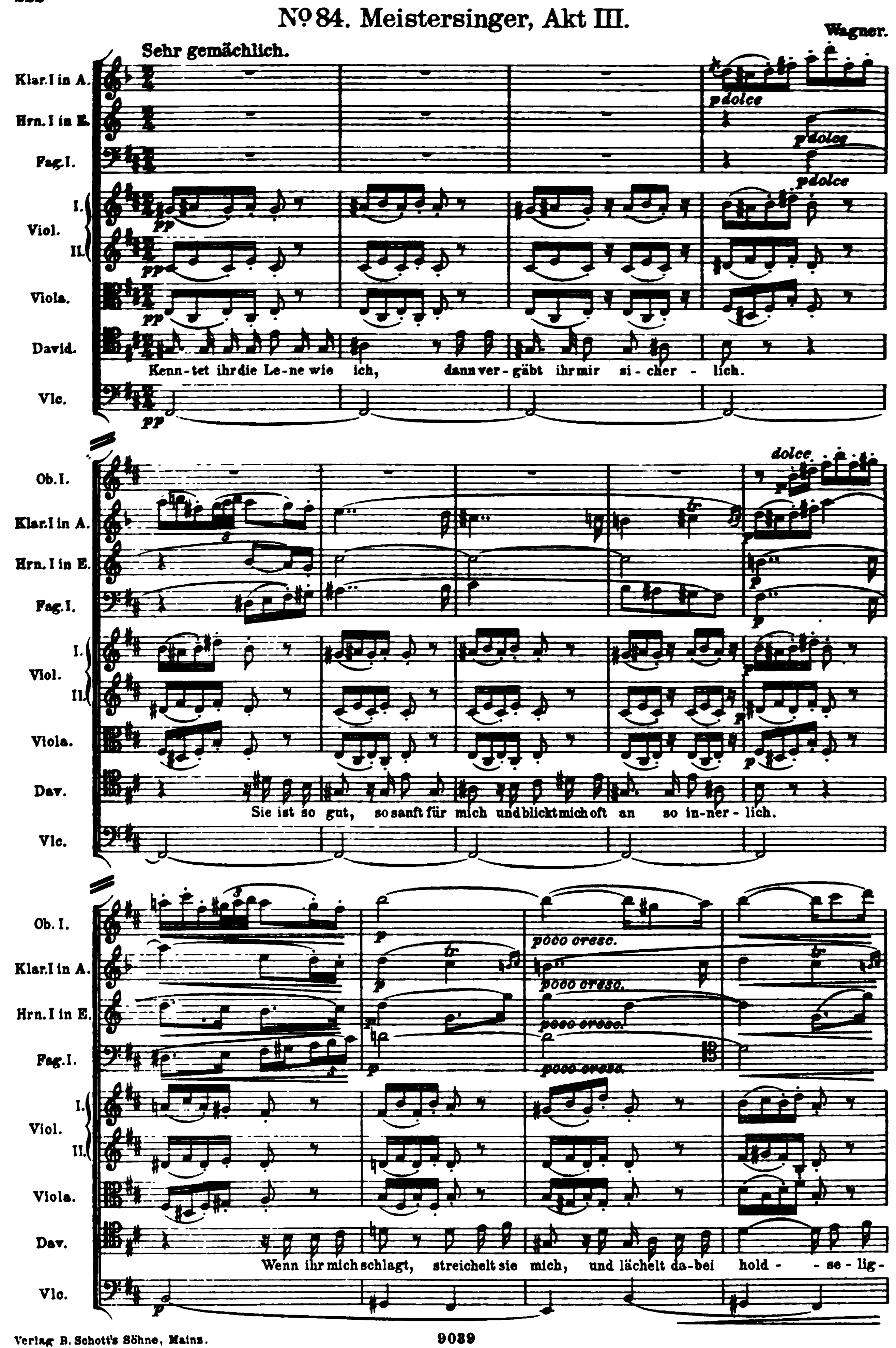
Wir haben oben gesagt, daß die Klarinette vier Register habe; jedes dieser Register zeigt einen unterscheidbaren Klangcharakter: der des hohen Registers hat etwas Schneidendes, das man nur in den Fortissimo-Stellen des Orchesters oder in kühnen Läufen eines glänzenden Solos verwenden kann, (einige der sehr hohen Noten können indessen piano ausgehalten werden, wenn man den Ansatz des Tones genügend vorbereitet); dem mittleren und dem Schalmei-Register kommen, ihrem Charakter nach, die Gesangsmelodien, Arpeggien und Passagen zu; das tiefe Register endlich eignet sich, zumal in gehaltenen Tönen, zu jenen kalt drohenden Wirkungen, zu jenen finsteren Lauten starrer Wut, deren geistreicher Erfinder Weber war.
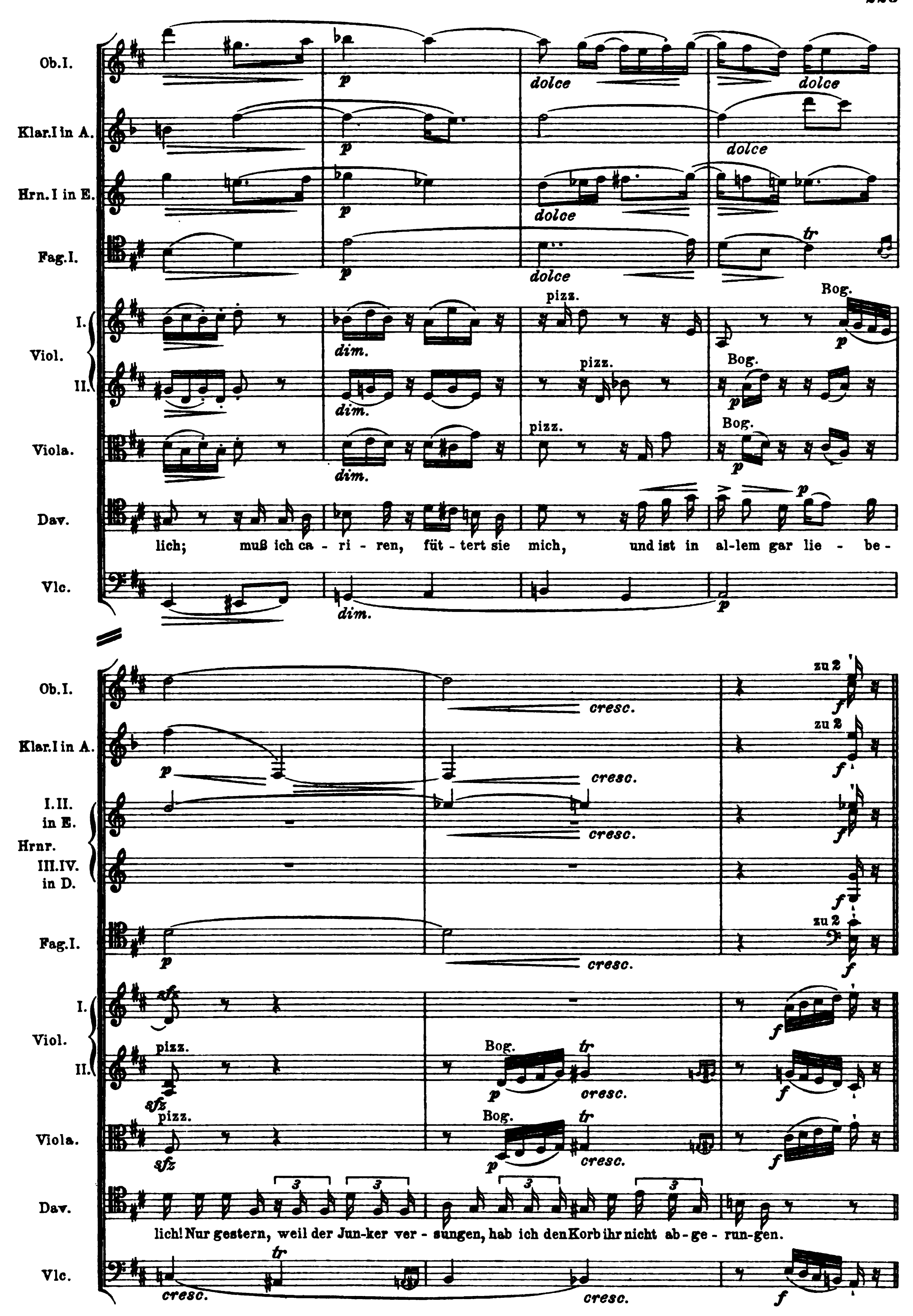
Diesen Registerwechsel hat Wagner sinnreich ausgebeutet im dritten Akt seiner Meistersinger bei den Worten Davids „Nur gestern, weil der Junker versungen".

(Partiturbeispiel 84.)

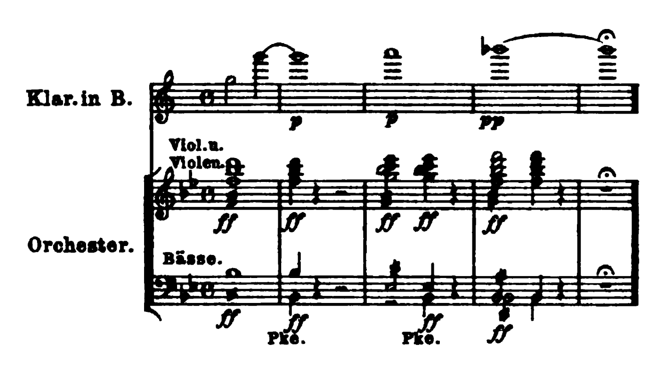
Nº 84. Meistersinger, Akt III.

Wagner.




Ob. I.
Klar. I in A.
Hrn. I in E.
Fag. I.
Viol. I. II.
Viola.
Dav.
Vlc.
dolce
dim.
pizz.
Bog.
lich; muß ich ca - ri - ren, füt - tert sie mich, und ist in al - lem gar lie - be -
I. II. in E.
Hrnr.
III. IV. in D.
zu 2
cresc.
sfz
lich! Nur gestern, weil der Jun - ker ver - sungen, hab ich den Korb ihr nicht ab - ge - run - gen.

Will man die durchdringenden Klänge der höchsten Noten besonders hervortretend gebrauchen, fürchtet aber dem Bläser mit dem hastigen Ansatz der gefährlichen Noten zu viel zuzumuten, so muß man den Einsatz der Klarinette mit einem starken Akkord der ganzen Orchestermasse verdecken, und zwar so lange, bis sich der Ton festgesetzt und geläutert hat; dann kann man jenen Akkord abbrechen und das Instrument ohne Gefahr frei austönen lassen:



Die Gelegenheit, solche hohe gehaltene Töne gut anzubringen, findet sich indes ziemlich selten.

Der Charakter der Töne der Mittellage, welcher gewissermaßen das Gepräge eines durch edle Zärtlichkeit gemäßigten Stolzes an sich trägt, befähigt dieselben zur Darstellung der poetischsten Gefühle und Ideen. Nur ausgelassene Fröhlichkeit und selbst kindlich unbefangene Freude scheinen diesem Instrumente versagt zu sein. Die Klarinette ist weniger idyllischen, sondern vielmehr epischen Charakters, gleich den Hörnern, Trompeten und Posaunen. Ihre Stimme ist die der heldenmütigen Liebe; und wenn die Massen der Blechinstrumente in großen Militärsymphonien den Gedanken an eine Kriegerschar wachrufen, die, mit funkelnden Rüstungen bedeckt, dem Ruhme oder dem Tode entgegen eilt, so scheinen die zahlreichen zu gleicher Zeit im Unisono erklingenden Klarinetten die geliebten Frauen vorzustellen, die liebenden Jungfrauen, die mit stolzem Blick und tiefer Leidenschaft, durch den Waffenlärm begeistert, mitten im Kampfe singen, die Sieger krönen oder mit den Besiegten sterben.
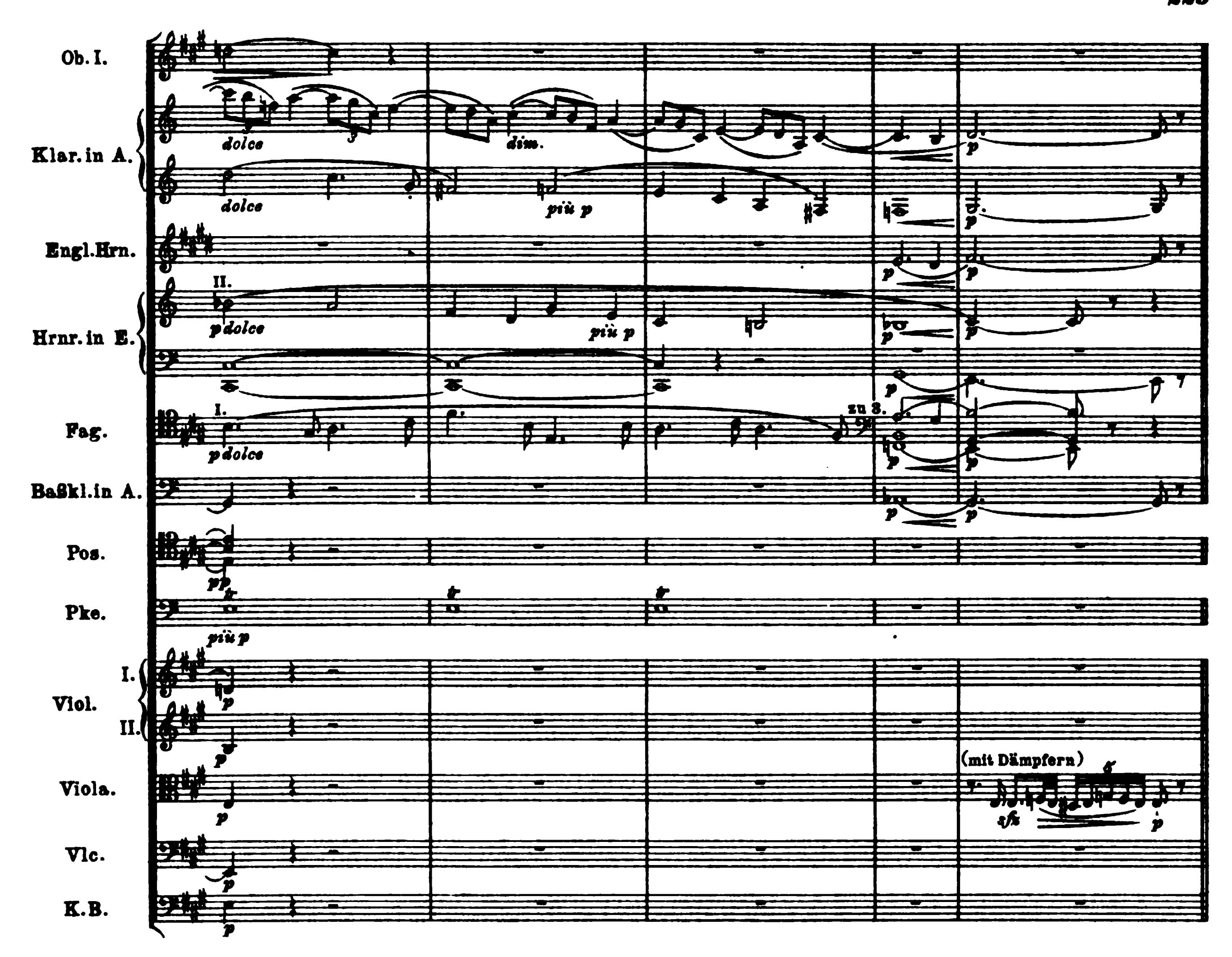
Man vergleiche hiermit Brünnhildens Abgang im zweiten Akt der Walküre. (Partiturbeispiel 85.)

Nº 85. Walküre, Akt II.

Wagner.

Bewegt.

Ob. I. — 2 Klar. in A. I. II. — Engl. Horn. — 4 Hörner in E. — 2 Fag. — Baßklar. in A. — 3 Pos. — Pke. — Viol. I. II. — Viola. — Vlc. — K.B.
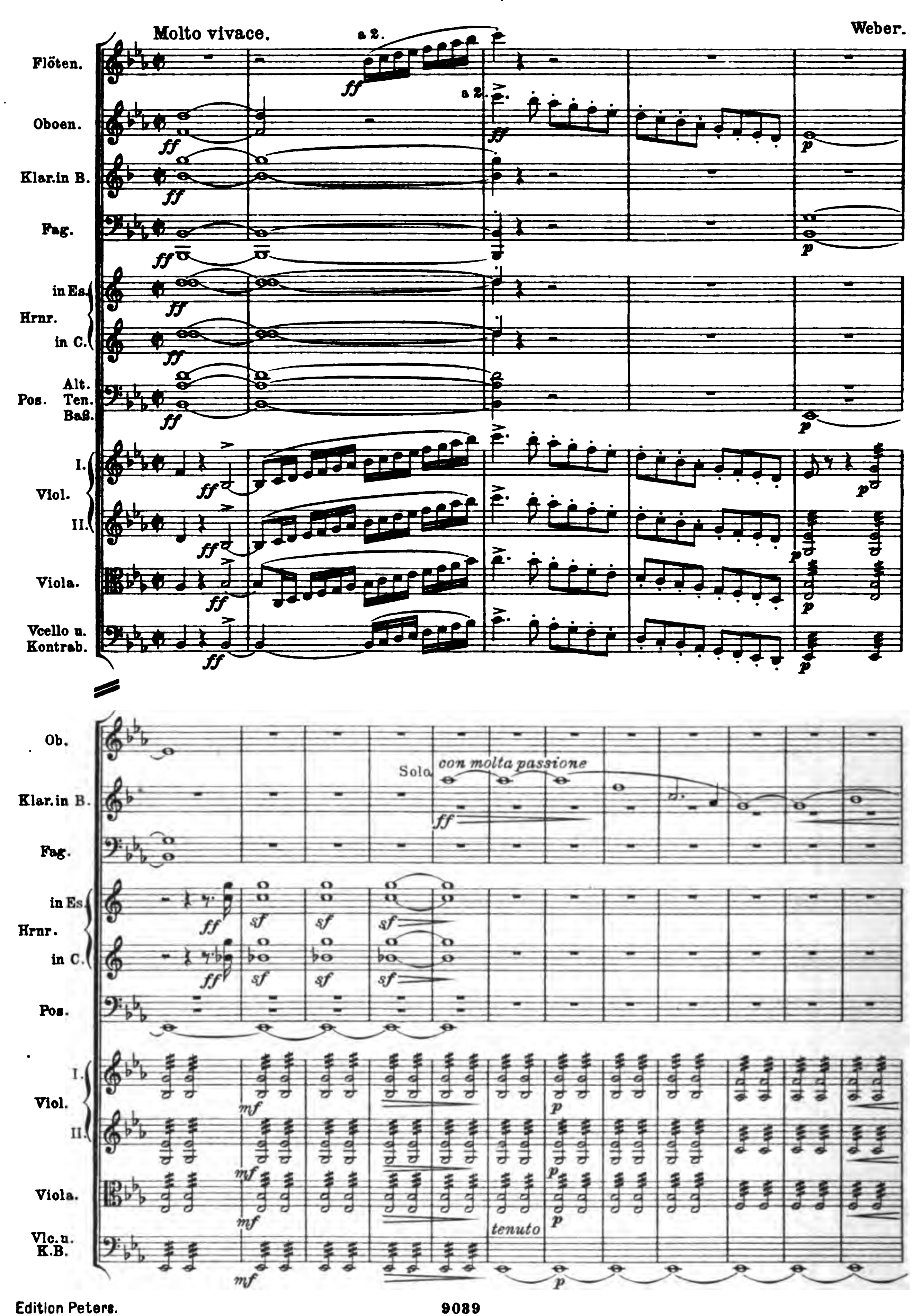


Ich habe niemals eine Militärmusik von weitem anhören können, ohne von diesem weiblichen Klangcharakter der Klarinetten aufs lebhafteste bewegt zu werden und Eindrücke ähnlicher Art, wie sie das Lesen alter Heldengedichte zurückläßt, zu erhalten. Dieser schöne Instrumental-Sopran, bei starker Besetzung so widerhallend, so reich an eindringlichen Lauten, gewinnt im Solo soviel an Zartheit, an Farbenreichtum, an geheimnißvoll Rührendem, als er an Kraft und Glanz einbüßt. Es gibt nichts so Jungfräuliches, nichts so Lauteres als das Kolorit, welches gewisse Melodien durch den Klang einer Klarinette in mittlerer Tonlage erhalten, falls ein geschickter Virtuos sie spielt.
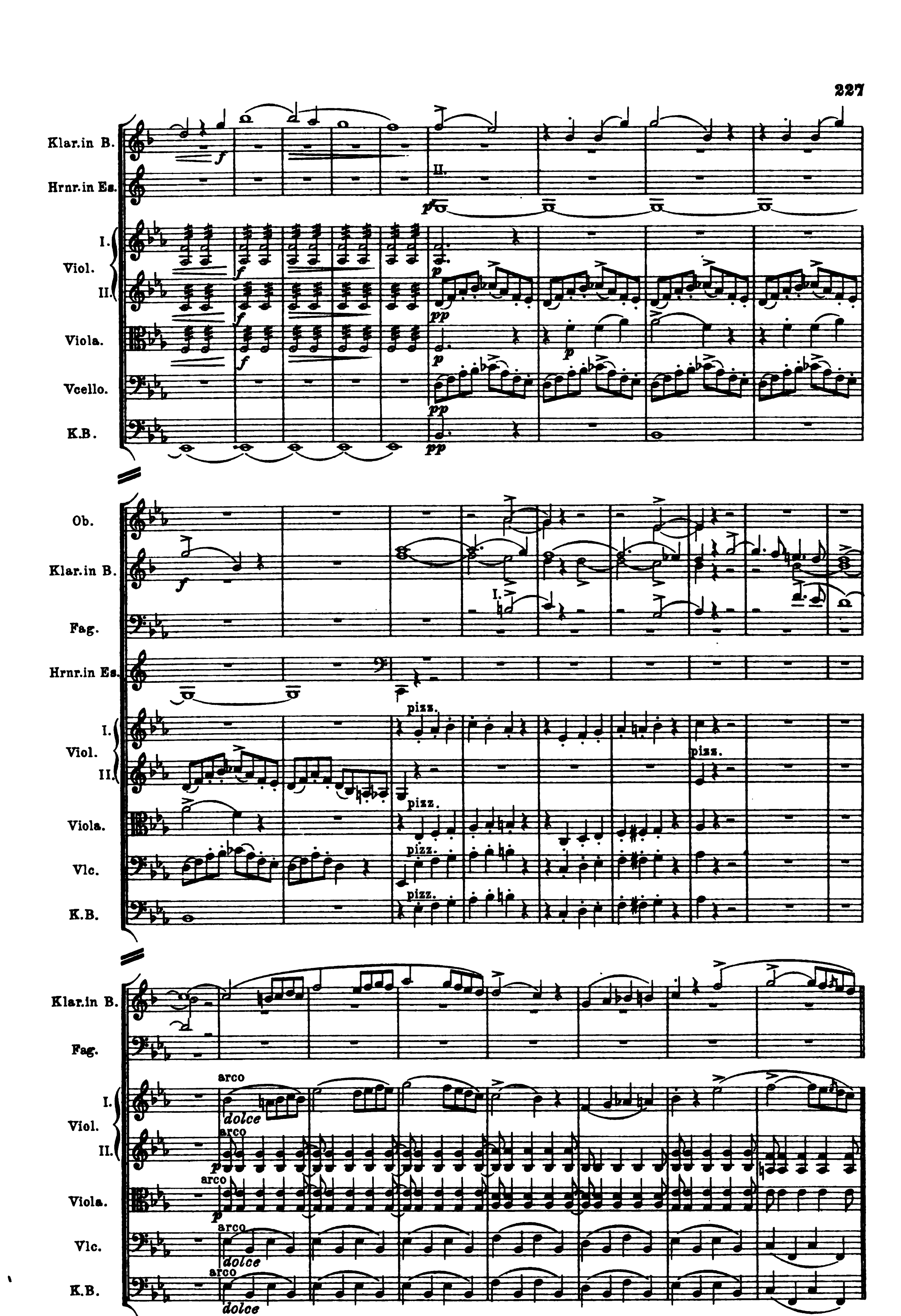
So schön dies empfunden ist, es ist doch etwas einseitig. Nach meiner Ansicht gibt die Klarinette bei richtiger Registeranwendung, Melodieführung und entsprechender Mischung mit anderen Gruppen alle Gefühlsabstufungen her. So ist dieselbe bei Weber so süß jungfräuliche Klarinette in Wagners Parsifal zur Verkörperung der dämonischen Sinnlichkeit geworden und läßt in den Kundry-Szenen die schauerlich beängstigenden Stimmen der Verführung ertönen, die keiner vergessen wird, dem sie jemals ans Ohr schlugen. Dabei ist nicht zu vergessen, daß es natürlich nicht die Klangfarbe des Instrumentes allein ist, sondern mit ihr die Gestalt des Themas, Rhythmik, Melodik und Harmonik, die den jeweiligen Charakter so genau bestimmen.

Unter allen Blasinstrumenten ist keines zu finden, das den Ton so gut entstehen, anschwellen, abnehmen und verhallen lassen kann, wie die Klarinette. Daher ihre unschätzbare Eigenschaft, den Fernklang, das Echo, den Widerhall des Echo, oder den Zauber der Dämmerung wiederzugeben. Kein bewunderungswürdigeres Beispiel der Verwertung solcher Schattierungen könnte ich anführen, als die träumerische Melodie der Klarinette, begleitet vom Tremolo der Streichinstrumente, im Allegro der Freischütz-Ouvertüre! Ist dies nicht die einsame Jungfrau, die blonde Braut des Jägers, die mit gen Himmel gerichtetem Auge ihr zartes Klagen im Rauschen des tiefen, vom Sturme erschütterten Waldes ertönen läßt?... O Weber!!

(Partiturbeispiel 86.)

№ 86. Freischütz, Ouverture.

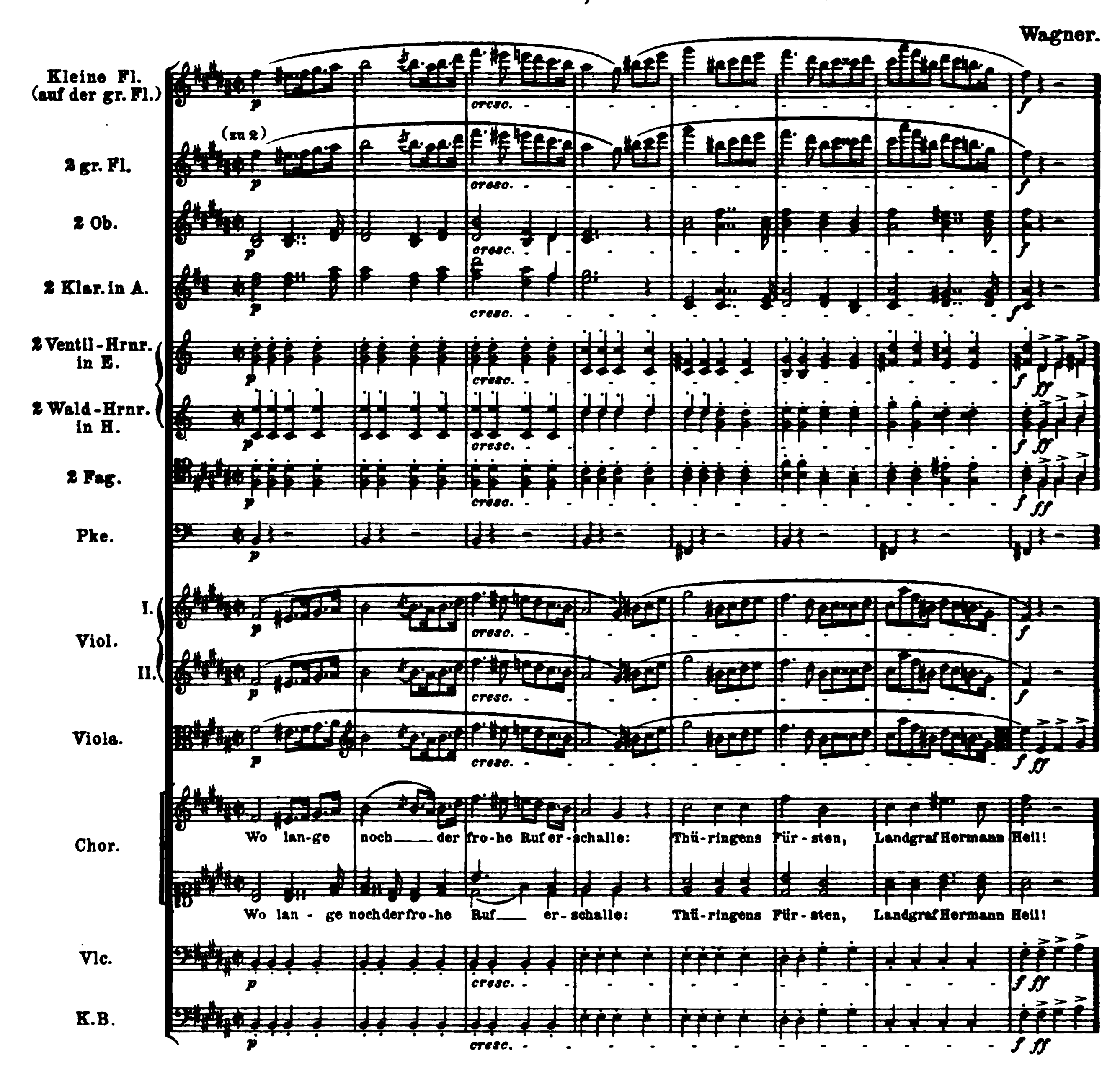



Klar. in B.
Hrnr. in Es.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Vcello.
K.B.
II.
f
p
pp
Ob.
Fag.
Vlc.
I.
pizz.
arco
dolce

Da ihr mehr wie jedem anderen Holzblasinstrumente auch alle dynamischen Abstufungen vom gehauchtesten *pp* bis zum schreiensten *ff* zur Verfügung stehen, kann die der Klarinette anvertraute Melodie die feinsten Nervenerregungen im schön gegliederten Körper des modernen Orchesters dem Gefühle des Hörers übermitteln. Schon der enorme Umfang von beinahe vier Oktaven befähigt sie hierzu mehr, als jedes andere Holzblasinstrument.
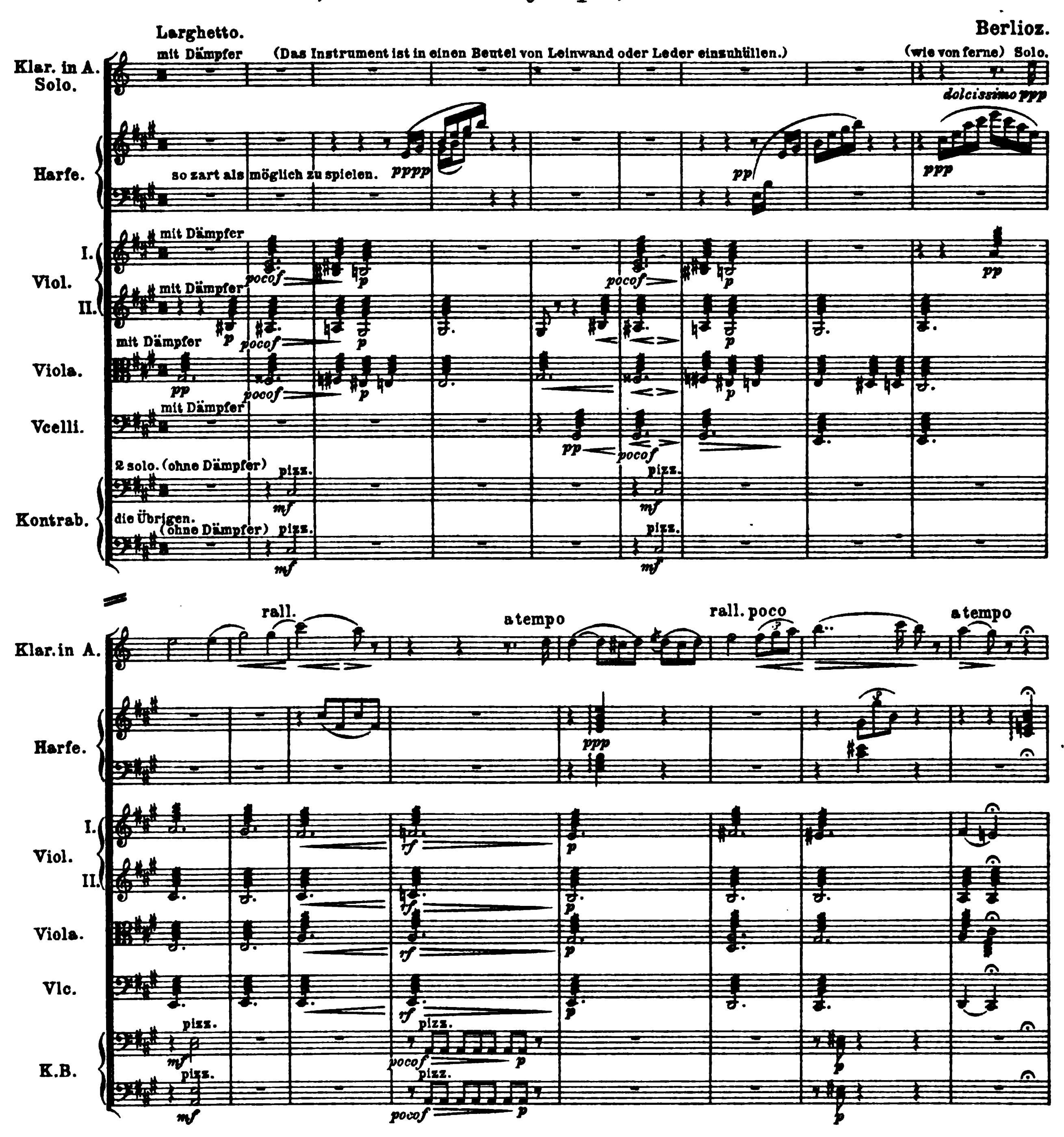
In der Oktave: ist der Toncharakter im *p* indifferent, stark angeblasen, erhält er etwas durchaus Ordinäres. Da nun die Anordnung der heutigen Partitur die Klarinetten stets ein System unter die Oboen stellt, begeht die Nachlässigkeit der Tonsetzer und die Unkenntnis des Unerfahrenen häufig den Fehler, bei Akkordmischungen die Klarinette auch tiefer als die Oboen zu setzen. Man gebe vielmehr bei vierstimmigen Akkorden die beiden Unterstimmen den Oboen, deren kräftige, tiefe Töne viel besser das Sopranregister der Klarinetten fundieren als das schlaffe und dumpfe Mittelregister der letzteren sich zum Basse darüberliegender Oboen eignet. Ein Beispiel hierfür bietet der Marsch im Tannhäuser. (Partiturbeispiel 87.)
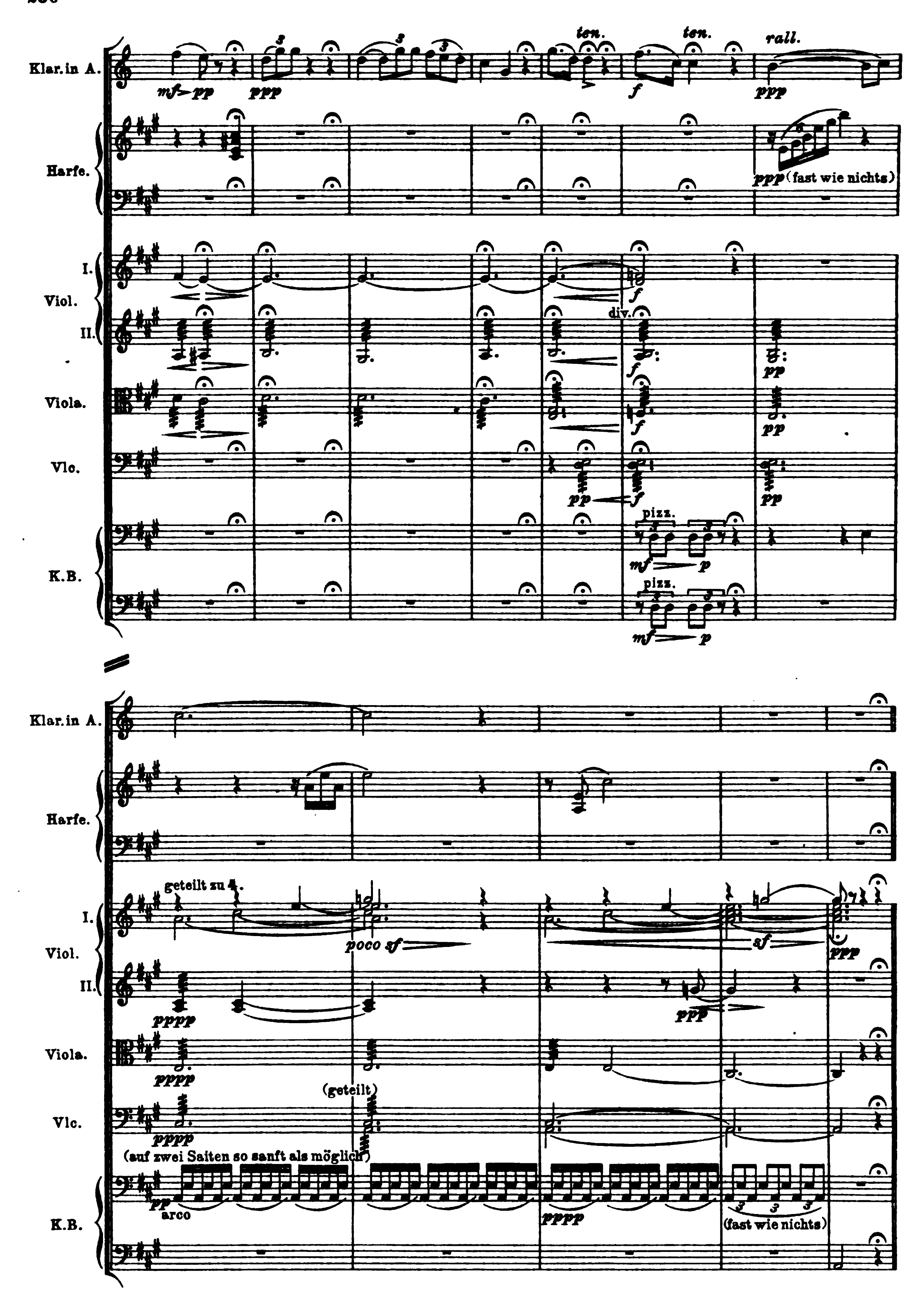
Nº 87. Tannhäuser, Akt II (Marsch).



Ich erlaube mir noch die, wenn auch nicht gleiche, doch immerhin analoge Wirkung einer Gesangsstelle der Klarinette in meinem Monodrama „Lelio" anzuführen, deren von Pausen unterbrochene Fragmente ebenfalls vom Tremolo eines Teiles der Streichinstrumente begleitet werden, während die Kontrabässe von Zeit zu Zeit eine tiefe Note pizzikato angeben und dadurch der Harmonie einen schwerfälligen Pulsschlag geben, eine Harfe aber, kaum hörbar, Bruchstücke von Arpeggien hören läßt. Um jedoch in diesem Falle dem Tone der Klarinette einen möglichst unbestimmten Fernklang zu geben, habe ich das Instrument in einen Beutel von Leder einhüllen lassen, der die Stelle des Dämpfers vertritt. Der traurig murmelnde und halb verwischte Klang dieses Solo, welches eine schon in einem andern Stück gehörte Melodie wiedererstehen läßt, hat stets einen lebhaften Eindruck auf die Zuhörer gemacht. Diese schattenhafte Musik erweckt düstere Traurigkeit und vermag — mehr als dies die schmerzlichsten Töne könnten — zu Tränen zu rühren, in ihrer Schwermut den zitternden Harmonien der Aeolsharfe ähnlich. (Partiturbeispiel 88.)

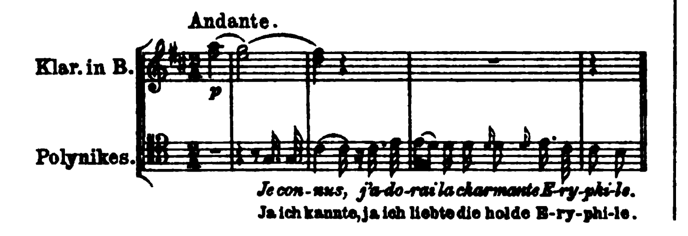
Nº 88. Lelio, Monodrame lyrique, Le retour à la vie.




Klar. in A.
Harfe.
Viol.
I.
II.
Viola.
Vlc.
K.B.
ten.
rall.
mf
pp
ppp
f
ppp (fast wie nichts)
div.
pizz.
mf
p
geteilt zu 4.
poco sf
pppp
(geteilt)
(auf zwei Saiten so sanft als möglich)
arco
(fast wie nichts)
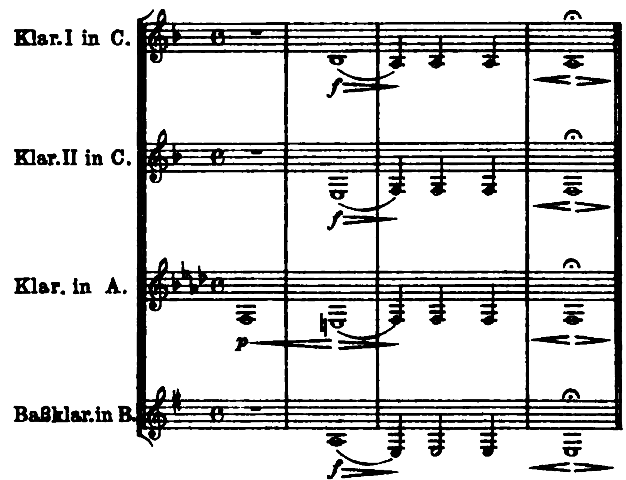
Beethoven hat, mit Rücksicht auf den schwermütigen, edlen Charakter der A-dur Melodie im unsterblichen Andante seiner siebenten Symphonie und um alles, was diese Stelle zu gleicher Zeit Schmerzlich-Klagendes in sich birgt, treffend wiederzugeben, ebenfalls diese Melodie den mittleren Tönen der Klarinette anvertraut. Gluck hatte das Ritornell der Arie der Alceste: „Ach! ihr zerschmelzt mein Herz durch eure Thränen" (Akt II, letzte Arie) anfänglich für eine Flöte geschrieben; da er aber ohne Zweifel bemerkte, daß der Klang dieses Instrumentes zu schwach und nicht edel genug zur Wiedergabe eines Thema von solcher Trostlosigkeit und trauriger Erhabenheit war, so übertrug er es der Klarinette. Wiederum sind es die Klarinetten, welche gleichzeitig mit der Singstimme jene andere Arie der Alceste singen, die so schmerzvolle Hingebung atmet: „Götter ew'ger Nacht, strenge Herren" (Akt III, erste Arie).

Eine Wirkung ganz anderer Art entspringt aus den drei langsam sich hinziehenden Terzen der Klarinetten in einer Arie der Oper Ödipus (von Sacchini) „Euer Hof ward meine Zuflucht". Nach dem Abschlusse des Themas wendet sich Polynikes, bevor er zu singen fortfährt, zu der Tochter des Theseus und fügt, sie anblickend, hinzu: „Ja ich kannte, ja ich liebte die holde Eryphile". Diese beiden in Terzen gehenden Klarinetten, welche bis zum Eintritte der Singstimme, im Augenblick, wo die beiden Liebenden einen zärtlichen Blick austauschen, sanft herabsteigen, sind von ausgezeichneter dramatischer Berechnung und ergeben eine vortreffliche musikalische Wirkung. Die beiden Instrumentalstimmen sind hier ein Sinnbild der Liebe und Reinheit. Wenn man sie hört, glaubt man Eryphile, hold verschämt, die Augen niederschlagen zu sehen. Es ist bewundernswürdig!



Man setze zwei Oboen an Stelle der beiden Klarinetten und die Wirkung ist zerstört. Dieser kostbare Orchestereffekt fehlt zwar in der gestochenen Partitur des Meisterwerkes Sacchinis; aber er ist mir bei Aufführung desselben zu oft aufgefallen, als daß mich mein Gedächtnis täuschen könnte.
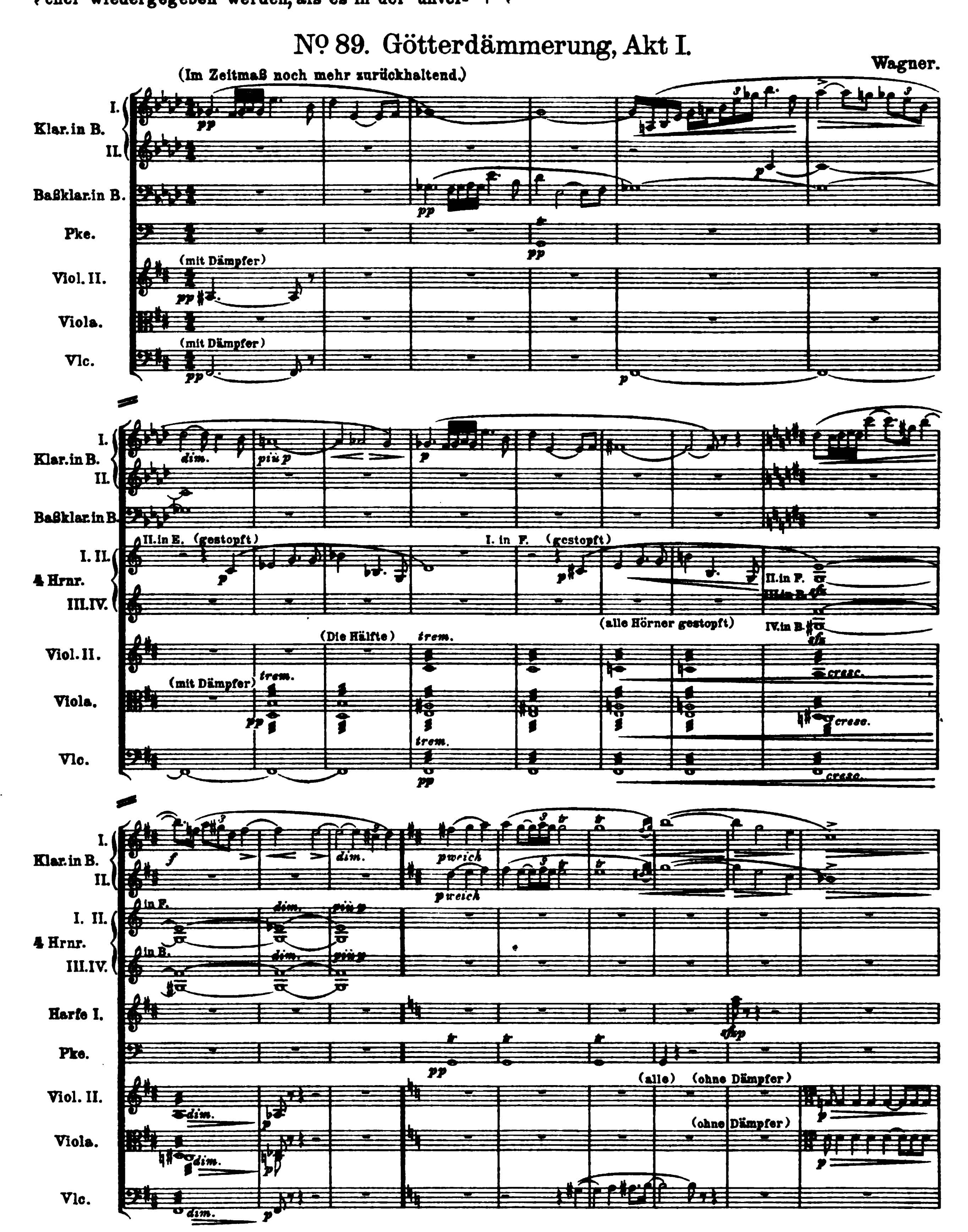
Weder Sacchini, noch Gluck, noch irgend ein großer Meister jener Zeit haben die tiefen Töne des Instrumentes zu wirklicher Verwertung gebracht. Den Grund dafür kann ich nicht finden. Mozart scheint der erste zu sein, der sie zu Begleitungen von düsterem Charakter benutzt hat; so zum Beispiel im Maskenterzett des „Don Juan". Erst Weber war es vorbehalten, alles das zu entdecken, was der Klang dieser tiefen Töne Schauerliches an sich hat, wenn man sich ihrer zum Aushalten unheimlicher Harmonien bedient. In solchem Falle ist es besser, die Klarinetten zweistimmig zu setzen, als sie im Einklang oder in Oktaven zusammengehen zu lassen. Je zahlreicher alsdann die harmonischen Noten sind, desto auffallender ist die Wirkung. Hätte man zum Beispiel drei Klarinetten für den Akkord cis-e-b zur Verfügung, so würde diese verminderte Septime, wenn gut motiviert, gut herbeigeführt und ebenso instrumentiert, eine furchtbare Physiognomie erhalten, die man durch Hinzufügung des tiefen g einer Baßklarinette noch mehr verdüstern könnte:
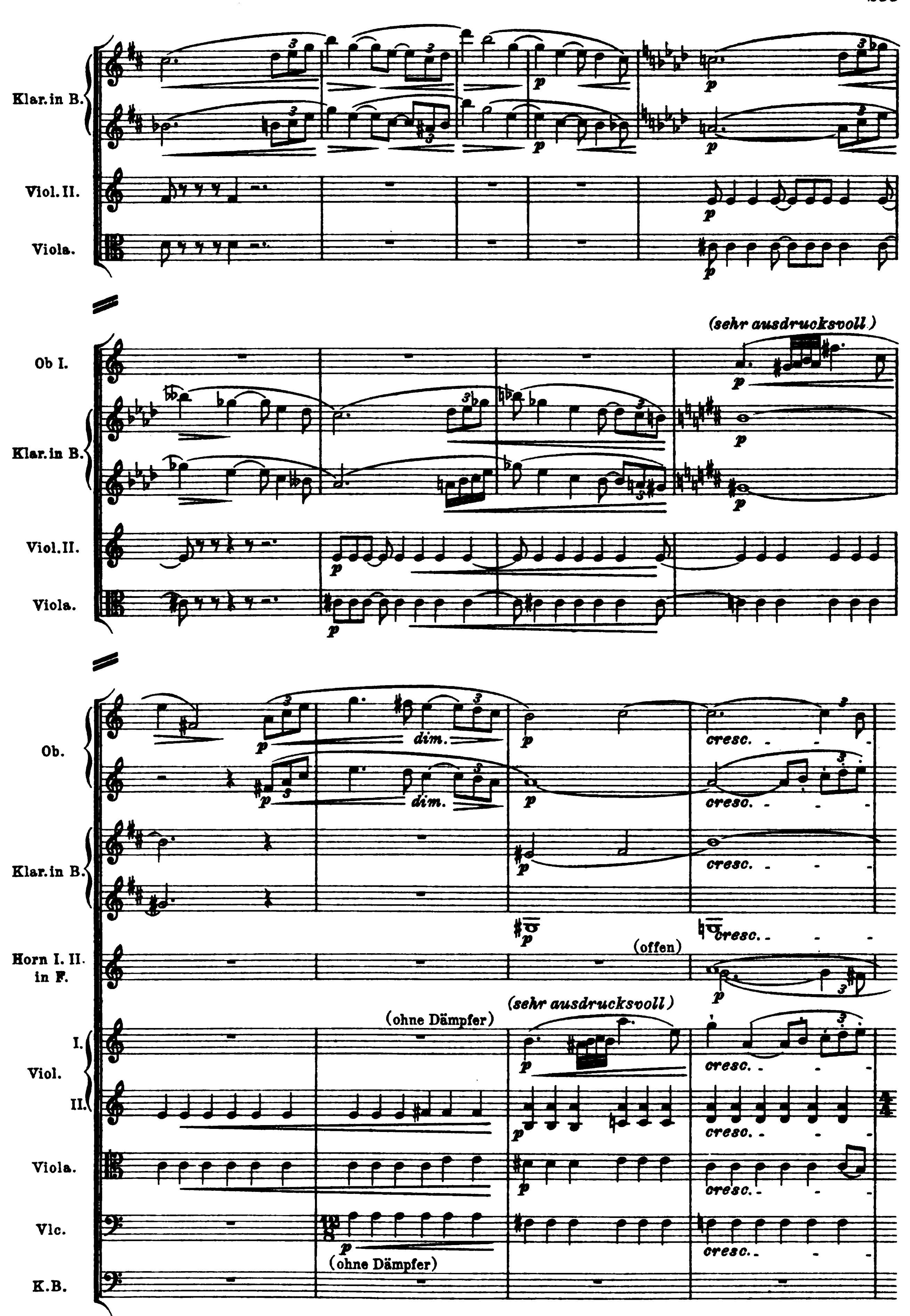


Das Bangen der in sehnsuchtsvoller Erinnerung an den fernen Siegfried versunkenen Brünnhilde, die Ahnung nahenden Unheils könnte nicht herrlicher wiedergegeben werden, als es in der unvergleichlichen Solostelle der zwei Klarinetten bei der Verwandlungsmusik zur letzten Szene im ersten Akt der Götterdämmerung geschehen ist:
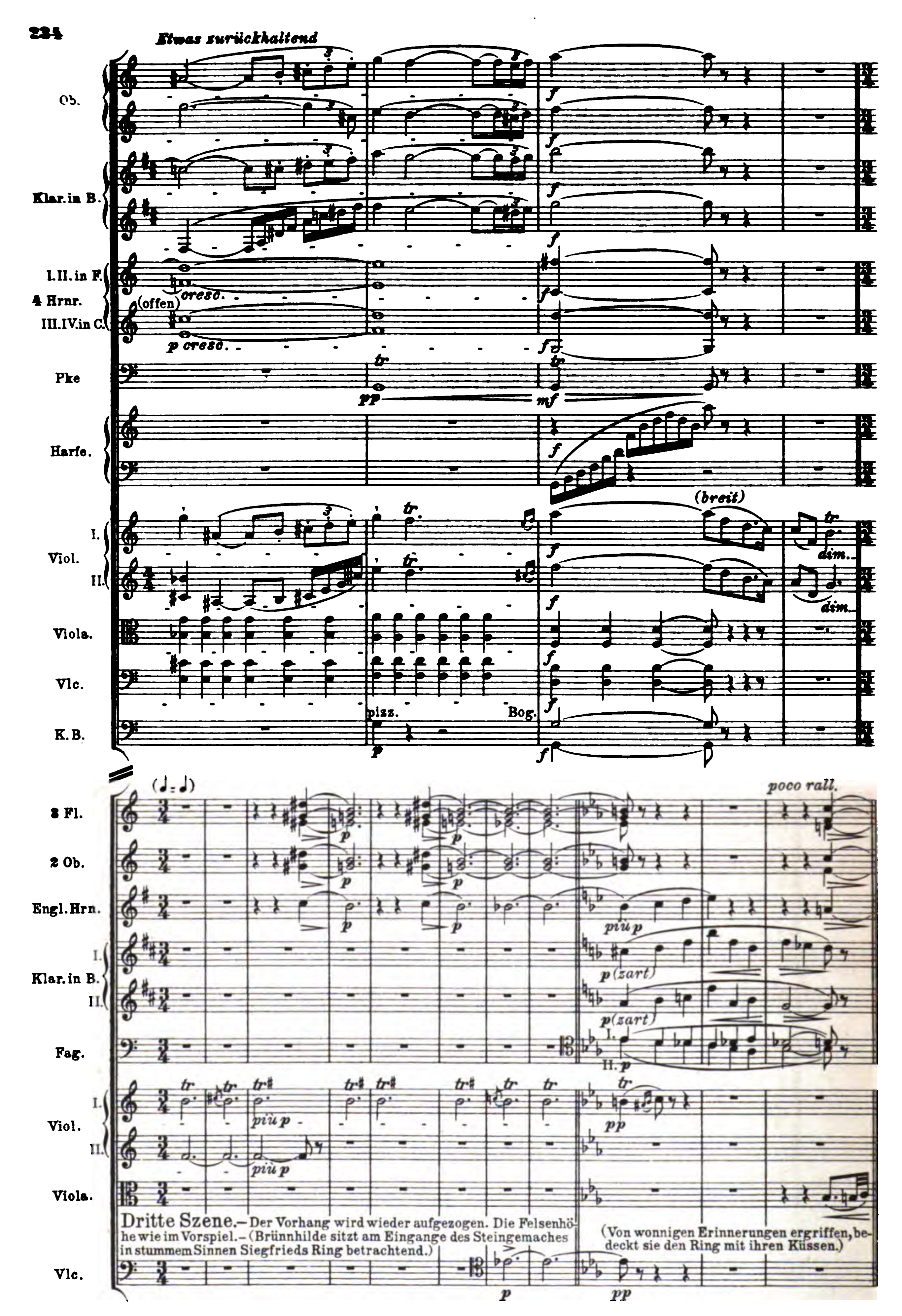
Nº 89. Götterdämmerung, Akt I.

Wagner.
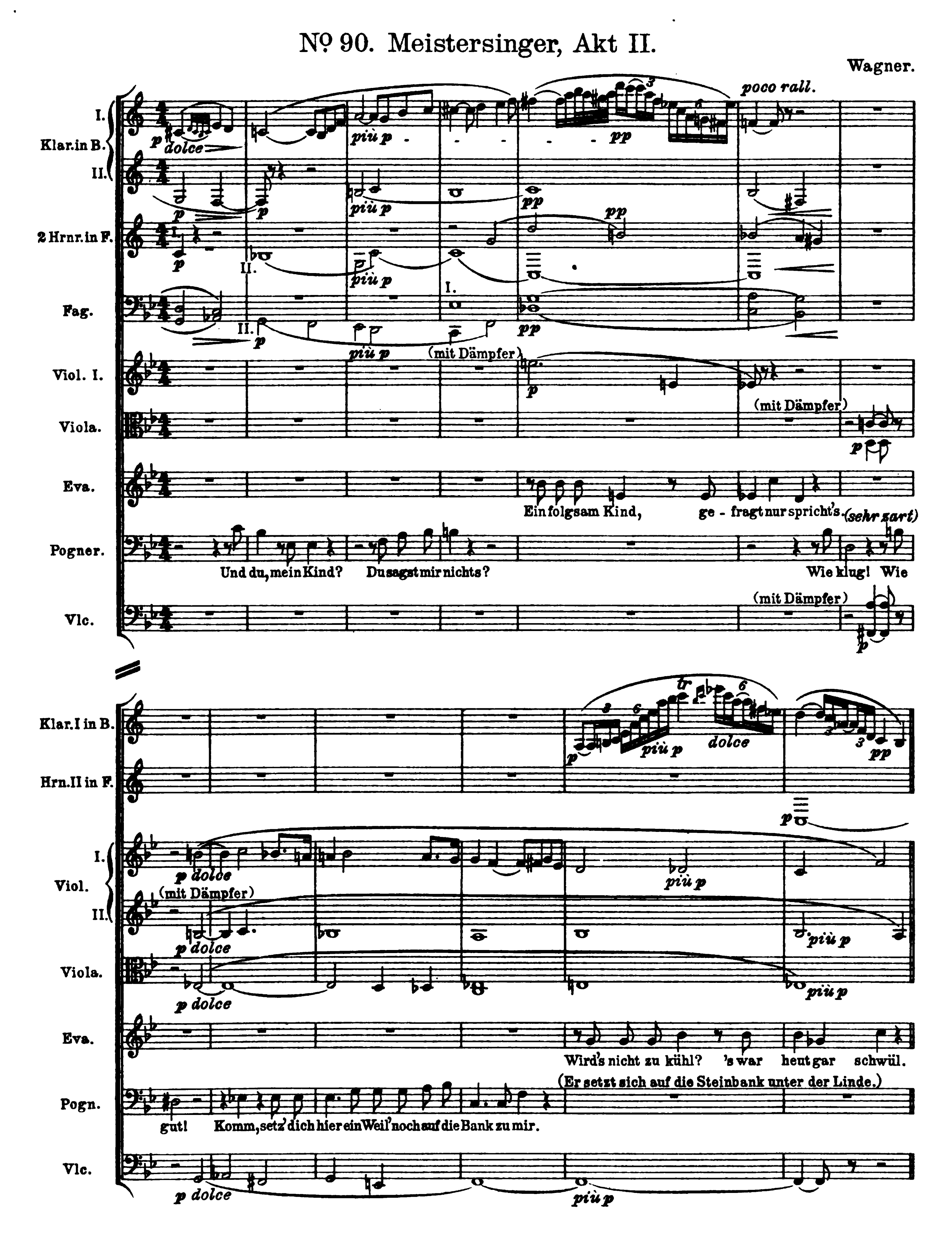




Klar. in B.
Viol. II.
Viola.
(sehr ausdrucksvoll)
Ob I.
Klar. in B.
Viol. II.
Viola.
Ob.
dim.
cresc.
Klar. in B.
Horn I. II. in F.
(offen)
(ohne Dämpfer)
(sehr ausdrucksvoll)
Viol
I.
II.
Viola.
Vlc.
(ohne Dämpfer)
K.B.


Etwas zurückhaltend
Ob.
Klar. in B.
I. II. in F.
4 Hrnr.
III. IV. in C.
(offen)
cresc.
p cresc.
Pke
tr
pp
mf
Harfe.
f
(breit)
Viol.
I.
II.
dim.
Viola.
Vlc.
K. B.
pizz.
Bog.
(♩=♩)
poco rall.
3 Fl.
2 Ob.
Engl. Hrn.
più p
Klar. in B.
p (zart)
Fag.
più p
Dritte Szene.– Der Vorhang wird wieder aufgezogen. Die Felsenhöhe wie im Vorspiel.– (Brünnhilde sitzt am Eingange des Steingemaches in stummem Sinnen Siegfrieds Ring betrachtend.)
(Von wonnigen Erinnerungen ergriffen, bedeckt sie den Ring mit ihren Küssen.)

Seit Wagners herrlichem Amselruf (II Akt Meistersinger, vor Eintritt des Abends) ist die Klarinette reichlich als Vogelstimmen-Imitator verwendet worden:
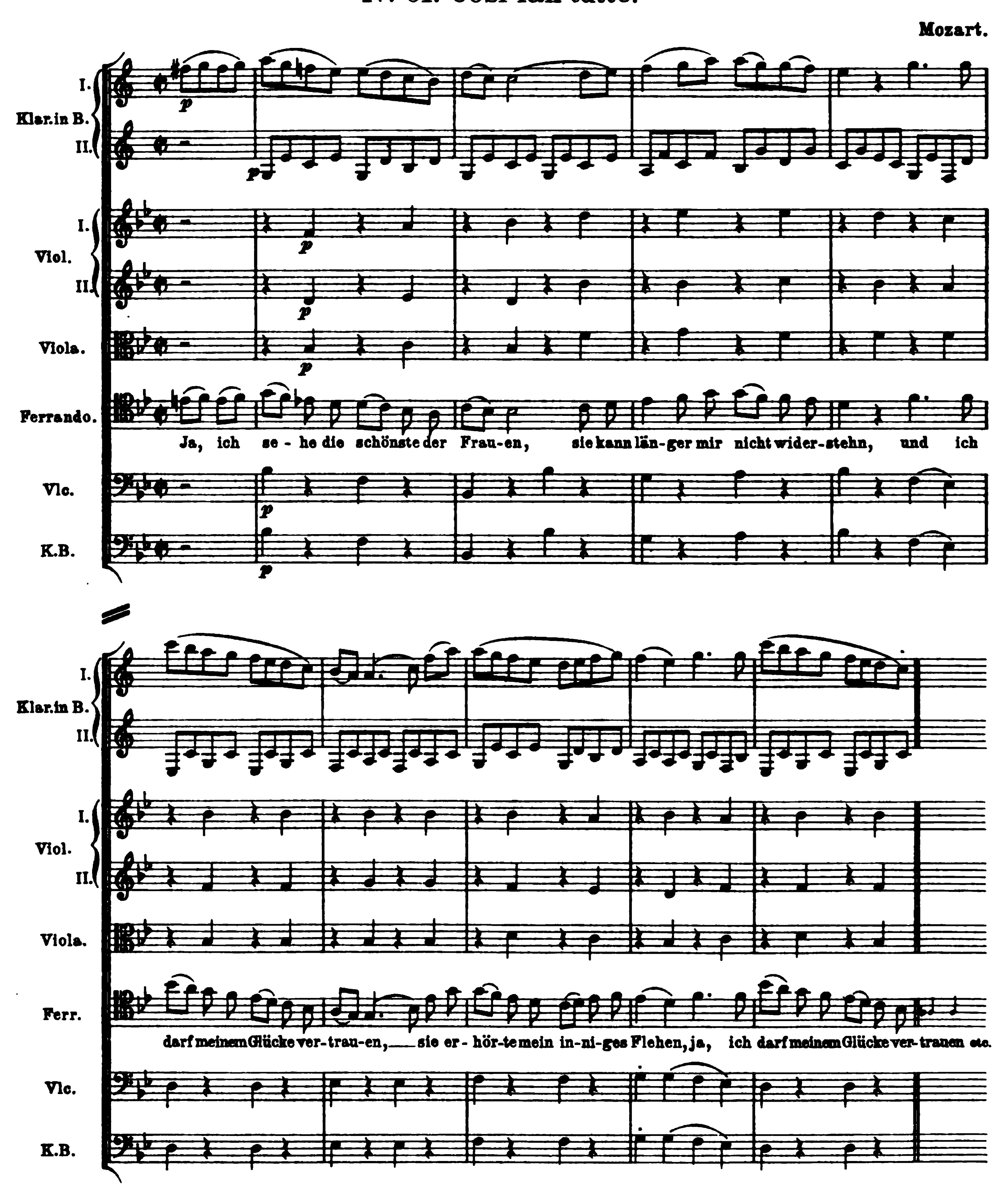


Auch zu Begleitungsfiguren ernsten und humoristischen Inhaltes eignet sich die Klarinette besser als jedes andere Holzblasinstrument. Bei einer Klarinettisten-Prüfung hörte ich unlängst die sehr gut wirkende und sehr leicht ausführbare auf Seite 215 am Schluß der Beispiele stehende Figur.

Man vergleiche auch in Mozarts „Cosi fan tutte“ die Arie des Ferrando in B:

Nº 91. Cosi fan tutte.

Mozart.



Die Altklarinette.

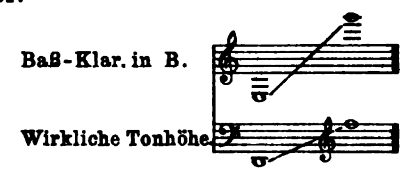
Sie ist nichts anderes als eine Klarinette in tief F oder in tief Es, also eine Quinte unterhalb der C-, bez. B-Klarinette stehend, und hat den ganzen Umfang derselben. Man schreibt sie demnach transponierend, erstere in der Quinte, letztere in der großen Sexte oberhalb ihres wirklichen Klanges:



Sie ist ein sehr schönes Instrument, bedauerlicherweise aber nicht in allen, sonst gut besetzten Orchestern anzutreffen.

Die Baßklarinette.
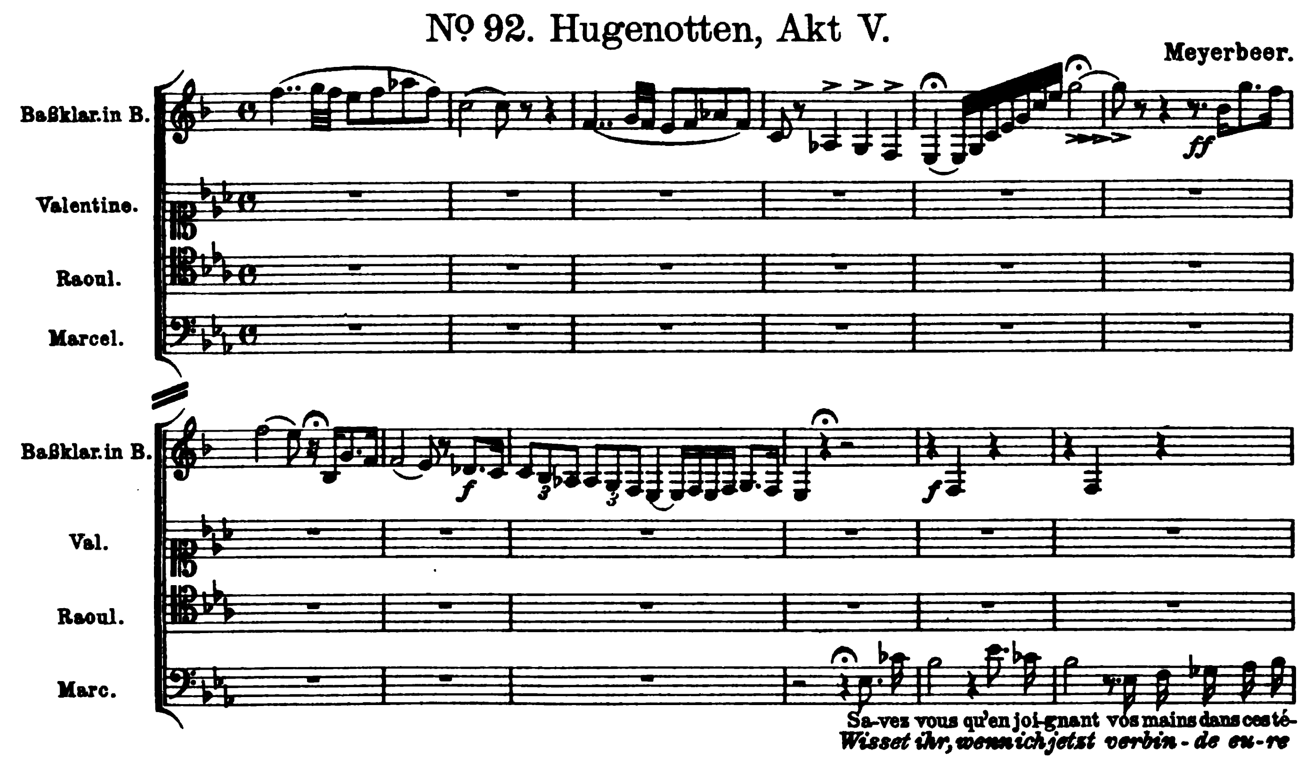
Noch tiefer als die vorhergehende, steht dieselbe eine volle Oktave unter der B-Klarinette; zwar gibt es auch eine in C (in der tieferen Oktave der C-Klarinette), doch ist die in B viel mehr verbreitet. Da es ganz das nämliche, nur in größeren Verhältnissen angefertigte Instrument, wie die gewöhnliche Klarinette ist, bleibt auch sein Umfang ziemlich derselbe. Das Rohrblatt der Baßklarinette ist etwas schwächer und bedeckter, als das der anderen Klarinetten. Die Baßklarinette hat nicht die Bestimmung, die hohen Klarinetten zu ersetzen, sondern deren Umfang nach der Tiefe zu ergänzen. Sehr schön jedoch ist die Wirkung, wenn die hohen Töne der B-Klarinette von der Baßklarinette in der tieferen Oktave verdoppelt werden. Letztere notiert man wie die übrigen Klarinetten im Violinschlüssel.
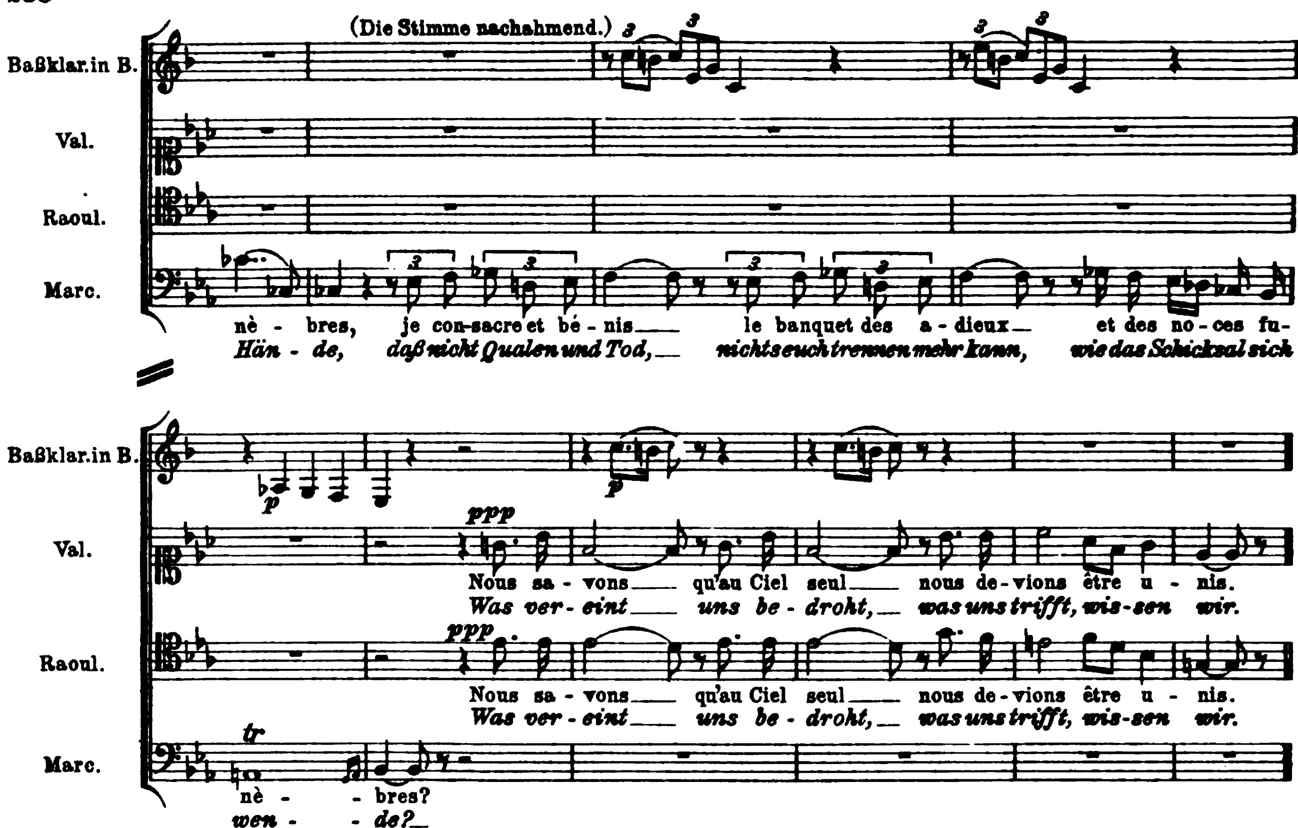


Ihre tiefsten Noten sind die besten, man darf sie aber mit Rücksicht auf die Langsamkeit ihrer Schwingungen nicht zu schnell auf einander folgen lassen. Meyerbeer hat der Baßklarinette in dem Terzett des fünften Aktes der „Hugenotten" einen beredsamen Monolog zuerteilt. (Partiturbeispiel 92.)

Nº 92. Hugenotten, Akt V.

Meyerbeer.
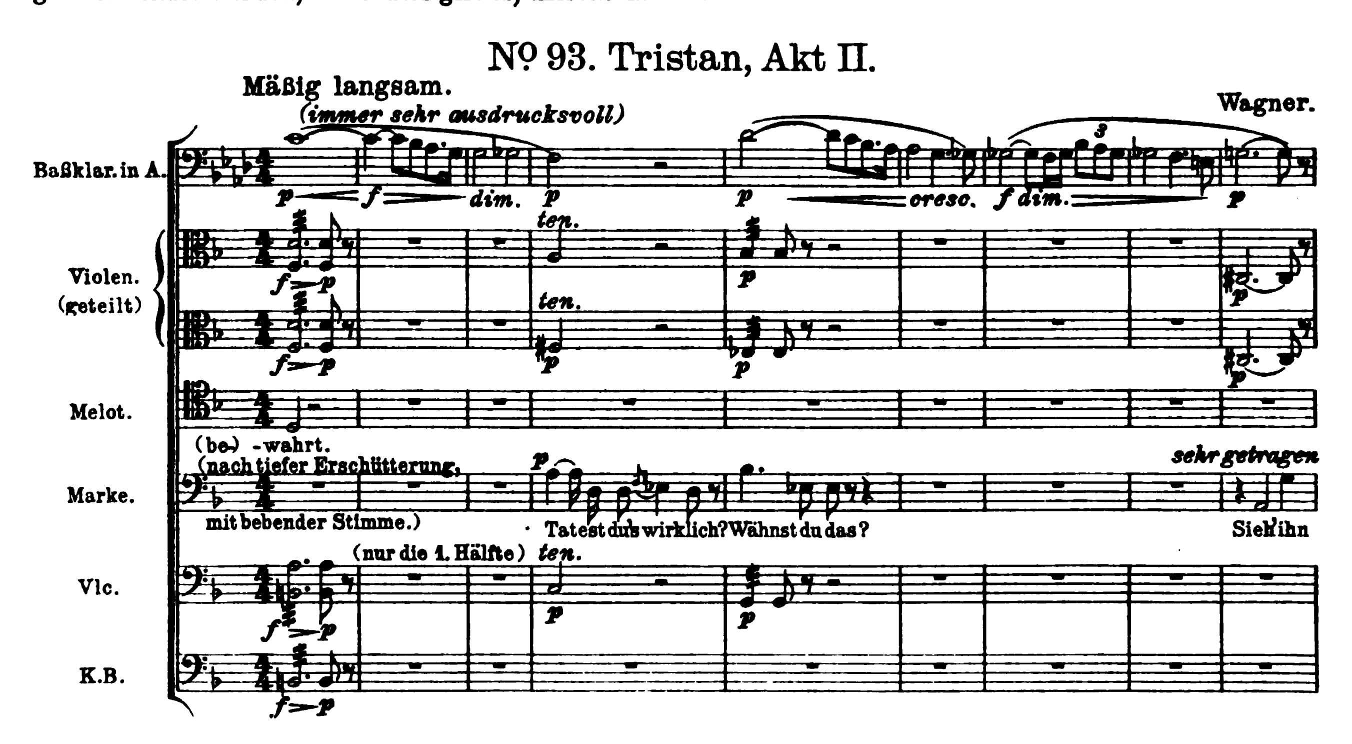






Je nach der Art und Weise, wie man für dieses Instrument schreibt, und je nach der Geschicklichkeit des Spielers, vermag es in seiner tiefen Region den wilden Klangcharakter der tiefen Töne der gewöhnlichen Klarinette, oder auch den ruhigen, feierlichen, weihevollen Ausdruck gewisser Register der Orgel anzunehmen. Es kann demnach häufig und gut verwendet werden; außerdem gibt es, unisono in vier-bis fünffacher Besetzung verwendet, den Bässen der Blasinstrument-Orchester einen salbungsvollen, vortrefflichen Klang.

Wagner hat die Baßklarinette stets im Charakter der feierlichen Entsagung angewendet. Siehe Gebet der Elisabeth, — König Markes große Szene am Schluß des zweiten Aktes vom Tristan:

Nº 93. Tristan, Akt II.





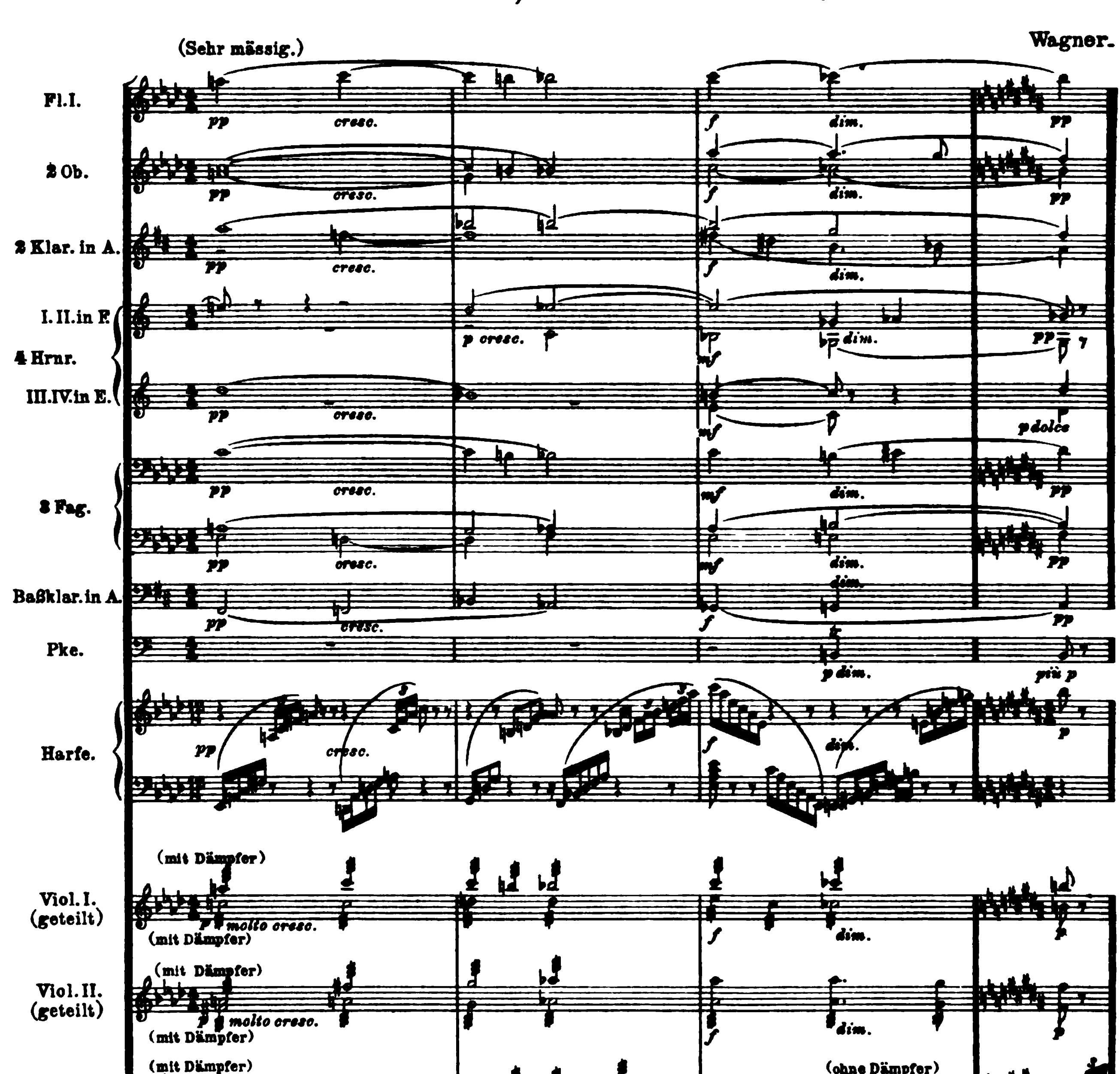
Baßklar. in A.
Violen.
Marke.
dort, den treu'sten aller Treuen; blick auf ihn, den freundlichsten der Freunde: seiner
Vlc. (get.) (alle) (alle)
pizz.
K.B.

Baßklar. in A. poco cresc. più cresc. ff dim. p p
Violen. poco cresc. più cresc. ff p poco cresc.
Marke.
Treue frei'ste Tat traf mein Herz mit feindlichstem Ver-rat! Trog mich Tristan,
Vlc. poco cresc. più cresc. ff p poco cresc.
arco
K.B. cresc. ff

poco riten. Lebhaft.
Ob.
Klar. in A.
Baßklar. in A. f p
Viol. II.
Violen. f p più p
Marke.
sollt ich hoffen, was sein Trügen mir ge-trof-fen, sei durch Melot's Rat redlich mir be-wahrt?
Vlc. f p più p poco cresc. 1. Hälfte
pizz.
K.B. f p

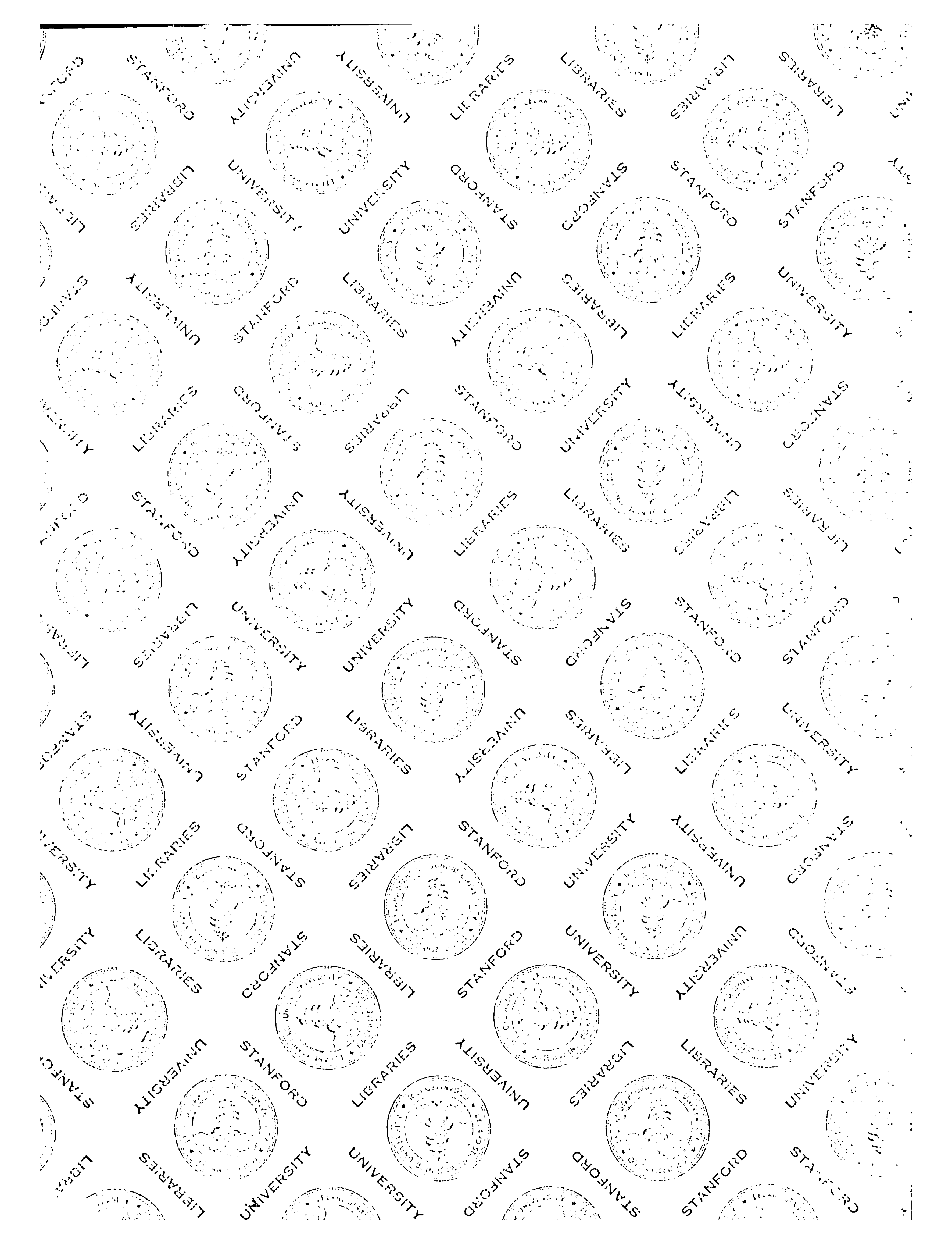
Die Baßklarinette ist, da die tiefen Töne der Fagotte noch immer jeder Modulationsfähigkeit entbehren, der schönste und weichste Baß für die Holzbläser, besonders als tiefste Stimmung zu drei Fagotten, wie bei Isoldens Liebestod:

Nº 94. Tristan, Isoldens Liebestod.



mmung zu der

Wagner


STANFORD
UNIVERSITY
LIBRARIES

